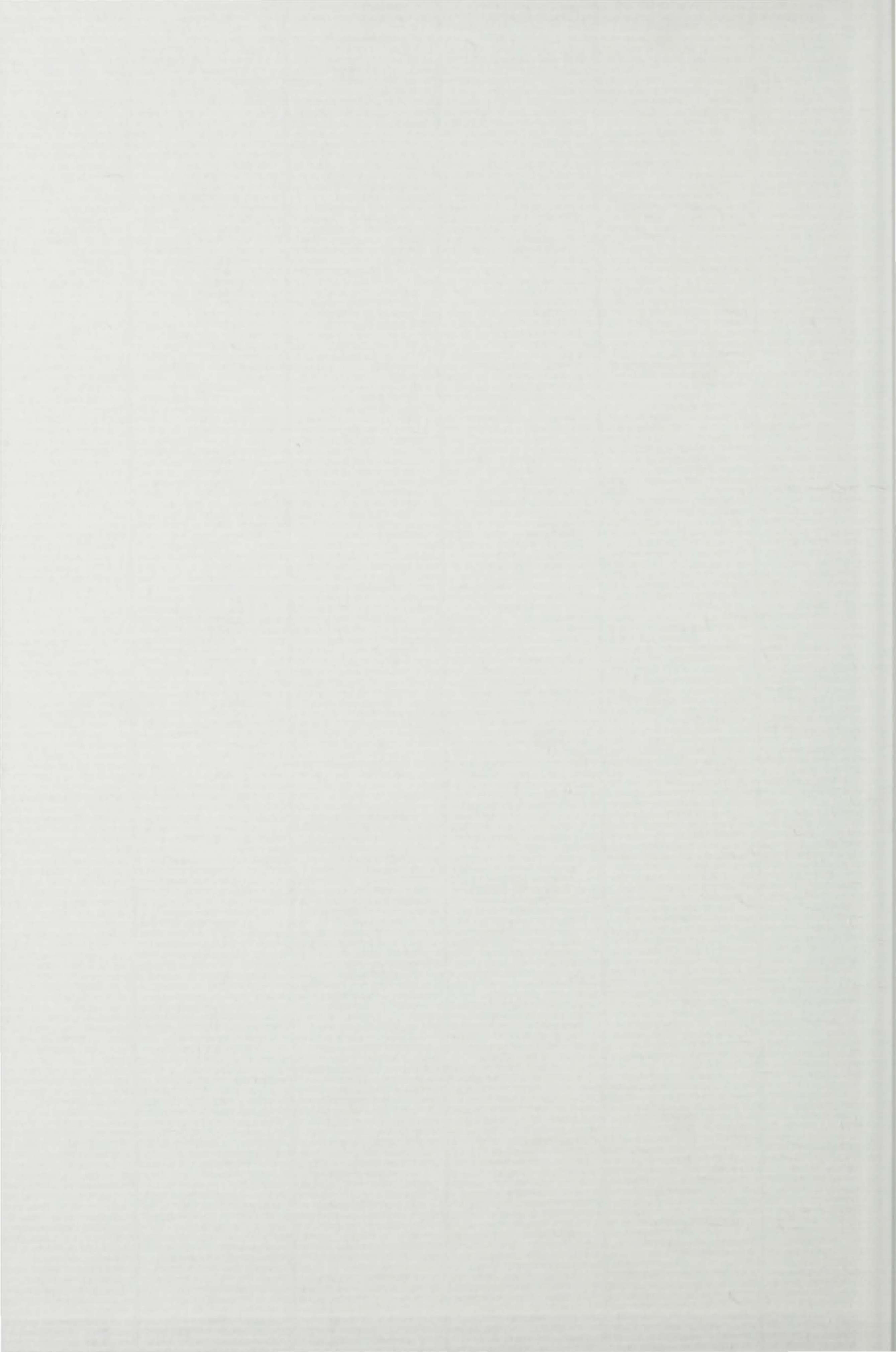


Visuelle Medien im christlichen Kult

Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert

böhlau Wien







Michael Viktor Schwarz

Visuelle Medien im christlichen Kult

Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert

Böhlau Verlag Wien · Köln · Weimar

Gedruckt mit Unterstützung
durch den Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei
Der Deutschen Bibliothek erhältlich.

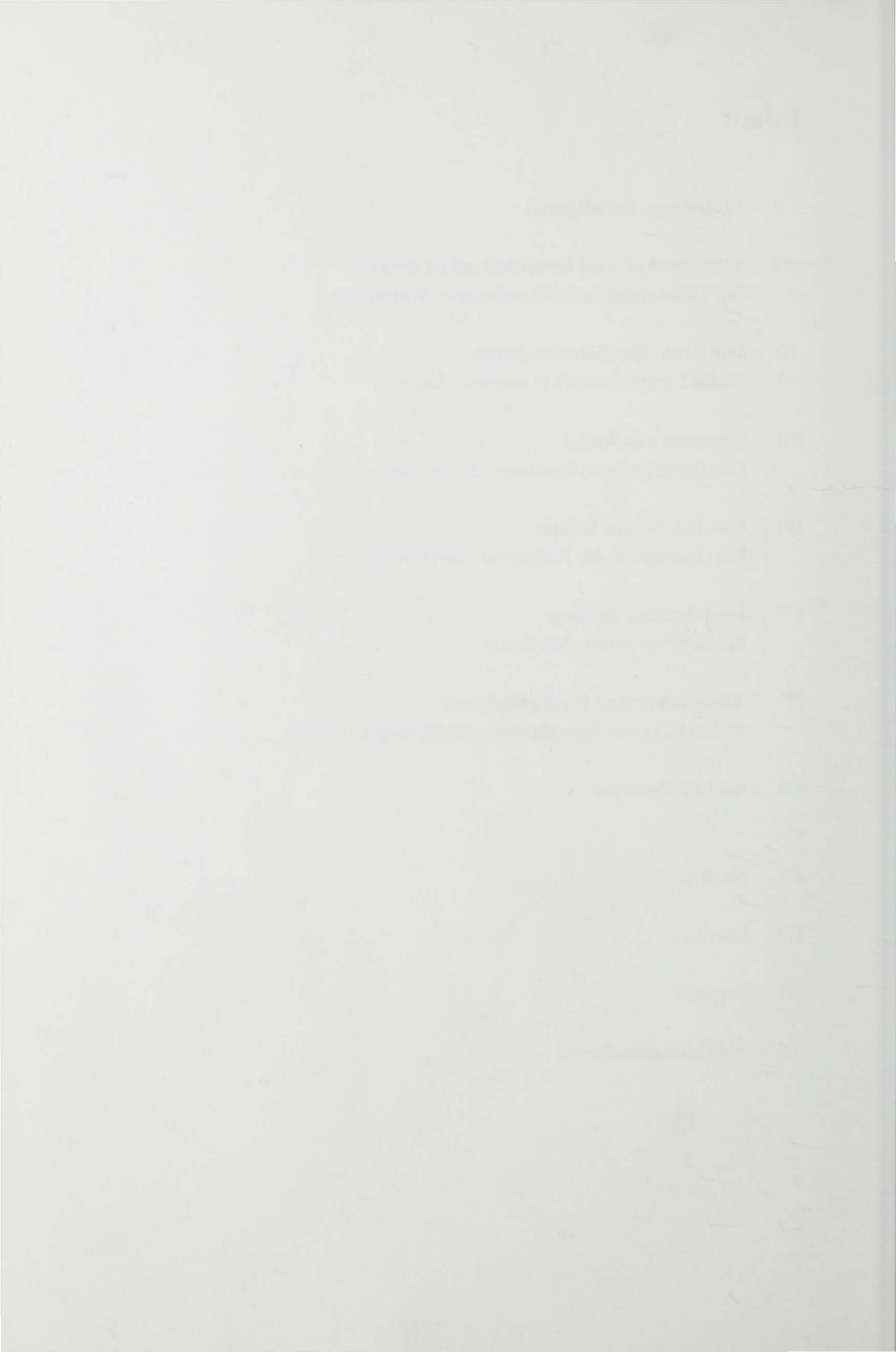
ISBN 3-205-99324-1

http://www.boehlau.at
Druck: MANZ CROSSMEDIA, Wien

It is only shallow people who
do not judge by appearences.
(Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray)



Inhalt



Einleitung: Paradigmen

„Stelle Dir die Aufgabe so: *wie spricht sich der Geist des 15. Jahrhunderts in der Malerei aus*? – dann vereinfacht sich Alles." Dies empfahl der neunundzwanzigjährige Jacob Burckhardt 1847 seinem Freund Gottfried Kinkel, als der erklärte, sich mit altniederländischer Kunst beschäftigen zu wollen.[1] Einige Leser dürften Burckhardts Rat nach 150 Jahren noch für beherzigenswert halten, während anderen ein solcher Ansatz, Kunst in eine historische Perspektive zu bringen, naiv vorkommen wird. Burckhardt selbst hätte später nicht mehr so gefragt. Als er 1860 das Buch *Die Kultur der Renaissance in Italien* und damit eines seiner Hauptwerke vorlegte, hatte er darin die bildende Kunst ausgelassen, der er gleichwohl noch manche unabhängige Studie widmete.[2] An anderer Stelle stellte er fest: „Im ganzen ist also der Zusammenhang der Kunst mit der allgemeinen Kultur nur lose […] zu fassen, die Kunst hat ihr eigenes Leben und ihre eigene Geschichte."[3]

Ernst Gombrich unternahm es 1967 im Verlauf eines Vortrages, die Frage des jungen Burckhardt diskursgeschichtlich zu untersuchen. Dabei führte er das Konzept „Geist des 15. Jahrhunderts" auf die Vorstellung vom *Weltgeist* zurück, die Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) entwickelt hatte.[4] Diese Vorstellung ist eine metaphysische und berührt, sobald man sich das klargemacht hat, zutiefst fremdartig: Bei Hegels Weltgeist handelt es sich nämlich um ein ebenso

---

1 J. Burckhardt, *Briefe*, III (Frankfurt am Main 1955), 68–72, bes. 70.

2 E. Schulin, „Kulturgeschichte und die Lehre von den Potenzen", in: *Nachdenken über Geschichte. Beiträge aus der Ökumene der Historiker. In memoriam Karl Dietrich Erdmann*, ed. H. Bookman und K. Jürgensen (Neumünster 1991), 145–156, und in: *Umgang mit Jacob Burckhardt*, ed. H. R. Guggisberg (München und Basel 1994), 87–100. P. Burke, *Die Renaissance in Italien* (Berlin 1984), 16–18.

3 H. Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte* (Basel 1941), 24: „Zufällig stoße ich in den hinterlassenen Papieren Jacob Burckhardts auf die Kollegheftnotiz: [s. o.]."

4 Erweiterte Druckfassung: E. Gombrich, *In Search of Cultural History* (Oxford 1969). Deutsch: E. Gombrich, „Die Krise der Kulturgeschichte", in: E. Gombrich, *Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften* (Stuttgart 1983), 26–63, bes. 39. Gombrichs These hat viel Kritik erfahren. Vgl. etwa die Einleitung zu J. Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, ed. P. Ganz (München 1982), bes. 19–24. Daß der junge Burckhardt in seiner Berliner Zeit mit hegelianischen Vorstellungen in Berührung kam – am engsten über seinen hegelianisch geprägten Lehrer Droysen –, kann freilich nicht bestritten werden. Vgl. W. Kaegi, *Jakob Burckhardt. Eine Biographie*, II (Basel 1959), 46 f. Auch Einflüsse von seiten des Hegelianers Karl Schnaase wurden identifiziert: H. Karge, „Die Kunst ist nicht das Maass der

numinoses wie vernünftiges Sein, das, in Epochenschritten sich verwandelnd und immer abstrakter werdend, einem Absoluten zustrebt. Mag die Endbestimmung des Weltgeistes der Burckhardtschen Vision vom „Geist des 15. Jahrhunderts" nicht innewohnen, dann gehört aber die Vorstellung dazu, es handle sich um eine vom Gang der Zeit geprägte ideelle Formation. Ebenso wichtig für Burckhardt scheint Hegels Konzept, wonach der Weltgeist in seinem Transformationsprozeß alle Erscheinungen der Geschichte und Kultur hervorbringt. Entsprechend tragen sie eine epochentypische Signatur. Durch diese sind sich die diversen Manifestationen im Zeitquerschnitt ähnlich, und sie erlaubt es, daß man von kulturellen Phänomenen auf den Stand des Weltgeistes rückschließen kann. Das gilt in Burkhardts Augen offenbar für die altniederländische Malerei, der unterstellt wird, daß sie „den Geist des 15. Jahrhunderts" *ausspricht*, und das galt in Hegels Augen für so unterschiedliche Dinge wie die ägyptischen Hieroglyphen, die griechische Plastik und das Schießpulver.

Gombrich legt Wert darauf, daß Hegel in seinen *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* auch das letztgenannte Beispiel für eine Manifestation des Weltgeistes anführte. Laut Hegels Interpretation trug das Schießpulver zum „Übergang der Feudalgesellschaft in die Monarchie" bei, wobei aber die weltgeistliche Fälligkeit dieses Übergangs die Erfindung des Sprengstoffs erst einmal provozierte. („Die Menschheit bedurfte seiner, und alsbald war es da.") Die Signatur des Pulvers ist, daß es den Krieg auf eine abstraktere Ebene hebt, „denn beim Gebrauch des Schießpulvers wird ins Allgemeine hineingeschossen, gegen den abstrakten Feind und nicht gegen besondere Personen"[5]. Die Behauptung, auf solche Weise drücke sich der abstrakter gewordene Geist des 16. Jahrhunderts zugleich im Schießpulver und im Übergang zur Monarchie aus, verdeutlicht, was Gombrich die exegetische Technik Hegelscher Geschichtsdeutung nennt, eine Technik, die selbst die Qualität einer Theorie hat und die mindestens ebensoviel Eindruck machte wie die expliziten Thesen des Philosophen. Sie ist

---

Geschichte: Karl Schnaases Einfluß auf Jakob Burckhardt", *Archiv für Kulturgeschichte* LXXVIII (1996), 393–431. Und für Burckhardts spät entstandene und posthum erschiene *Griechische Culturgeschichte* hat neuerdings noch Lionel Gossman hegelianische Züge reklamiert: L. Gossman, *Basel in the Age of Burckhardt* (Chicago und London 2000), 308 f. Sicher war Burckhardt allenfalls in seinen frühen Jahren so etwas wie ein Hegelianer, aber fremd sind die einschlägigen Vorstellungen selbst dem Denken des reifen Burckhardt nicht. Kittler spricht von „Denkfiguren": F. Kittler, *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft* (München 2000), 136.

5 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (Stuttgart 1991), 542.

am wenigsten darauf gerichtet, Kulturprodukte vielfältig lesbar zu machen, vielmehr darauf, sie so auszulegen, daß sie als notwendige Hervorbringungen des Weltgeistes in seinem jeweils angenommenen Stadium kenntlich werden und die Vorannahmen über dieses Stadium bestätigen. Eben darauf zielt Burckhardts Frage: „Wie spricht sich der Geist des 15. Jahrhunderts in der Malerei aus?" Es handelt sich um keine neugierige Frage, sondern um eine, deren Antwort in groben Zügen schon feststeht. Sie weist die Richtung, in der man historische Bedeutung zu suchen hat. Die Unterstellung, jedes Phänomen besitze eine solche, ist dabei ebensogut Metaphysik wie die Vorstellung vom Weltgeist selbst, der von den Phänomenen ausgedrückt wird.

Wie ersichtlich sein dürfte, gehöre ich zu denjenigen, welche die Frage des jungen Burckhardt für nicht weiterführend halten. Möglicherweise gehöre ich damit zu einer Minderheit. Zwar hat Burckhardt selbst sich von Hegel mit schroffer Geste abgewandt, die deutschsprachigen Kunsthistoriker neben und nach Burckhardt scheinen in ihrer Mehrheit aber die Hegelschen Grundannahmen geteilt zu haben. Dies geschah trotz oder wegen ihrer Theoriescheu hinsichtlich der Rolle der neuen Disziplin Kunstgeschichte im Kanon der historischen Wissenschaften.[6] Hans Belting ging in seiner Münchner Antrittsvorlesung *Das Ende der Kunstgeschichte?* (1983) so weit festzustellen, das im mittleren 19. Jahrhundert konstituierte Fach habe aus Hegels System seine „komplexe Argumentation" gewonnen.[7] Das würde bedeuten, Hegel hat die Fragen und Erkenntniserwartungen der Kunsthistoriker auf lange Sicht determiniert. Wenn das richtig ist, dann gilt Gombrichs Diagnose von 1967 zum Stand der Kulturgeschichte noch verschärft für die Kunstgeschichte: Sie befindet sich in Schwierigkeiten, weil sie „wissentlich oder unwissentlich auf Hegelianischen Fundamenten aufgebaut wurde, die unter uns zusammengebrochen sind"[8]. Der Unterbau (oder Überbau, wie man will) ist inexistent, denn seine Ecksteine entsprechen nicht den gegenwärtigen Standards des geschichtstheoretischen und ästhetischen Diskurses. Diese Ecksteine sind das historische Bedeuten und der „Weltgeist", der auch in entschärfter, gleichwohl immer noch metaphysisch geprägter Gestalt als „Zeitgeist", „Zeitstil" oder „Kunstwollen" auftreten kann. Weltgeist und Kunstwollen verhielten sich zu-

6 W. Schlink, „Le ‚rôle' de l'historien de l'art", in: *Relire Burckhardt*, ed. M. Waschek (Paris 1997), 23–53, bes. 23.

7 H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?* (München 1983), 18.

8 Gombrich, „Krise der Kulturgeschichte", 31.

einander „wie die unsterbliche Seele zur Hormondrüse", schreibt Beat Wyss[9] und deutet damit an, daß solcherart Vorstellungen ohne die Vorstellung vom Weltgeist als *spiritus rector* viel Faszination einbüßen und im Diskurs kaum lebensfähig wären.

Um zu zeigen, wie die durch Hegels Geschichtsphilosophie hochgespannten Erkenntniserwartungen stimulierend wirkten, aber auch das Bestehen der Ergebnisse im kalten Wind der Empirie erschwerten, weist Gombrich unter anderem auf Arbeiten von Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, Max Dvořák und Erwin Panofsky hin.[10] Zu nennen wäre natürlich auch die vom Marxismus beeinflußte Kunsthistorik, die gewissermaßen eine doppelte Dosis Hegel zu verkraften hat – von der Disziplin Kunstgeschichte her *und* von Karl Marx her. Ich möchte den Hinweis auf Wolfgang Kemp und die Einleitung zu seinem Buch *Christliche Kunst* nicht versäumen (1994): Der Autor setzt sich dort mit André Grabar auseinander, für den es keine genuin christliche Kunst, sondern nur von den Christen für ihre Zwecke adaptierte Formen gibt. Wird in Abwehr dieser Position die Frage „Was ist Christliche Kunst?" nicht tatsächlich hegelianisch reformuliert im Sinn von „Wie spricht sich der Geist des Christentums in der Kunst aus?"[11] Ganz sicher bin ich mir nicht, jedoch wäre das genau die Fragestellung, von der sich das hier vorgelegte Buch, das gleichfalls (wenn auch mit weniger umfassendem Anspruch) christliche Kunst behandelt, so deutlich wie möglich distanzieren möchte.

---

9 B. Wyss, *Der Wille zur Kunst* (Köln 1996), 105. Der Autor bezieht sich hier speziell auf Wölfflins Weiterarbeit mit der von Alois Riegl entwickelten Vorstellung von *Kunstwollen*. Allerdings ist darauf hinzuweisen, daß dem Gang des Kunstwollens das Moment der Antithese fehlt, das bei Hegel fundamental ist. M. Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art* (University Park 1992), 151. Es ist jedoch gleichzeitig darauf hinzuweisen, daß die Hegel-Rezeption bei den Kunsthistorikern (anders als bei Marx) allgemein eine simplifizierende gewesen zu sein scheint.

10 Gombrich, „Krise der Kulturgeschichte", 45–49.

11 W. Kemp, *Christliche Kunst. Ihre Anfänge. Ihre Strukturen* (München 1994), bes. 14.

Kunstwerke als Medien

Aber wer von Hegel, vom Weltgeist und vom historischen Bedeuten Abschied nimmt, verabschiedet der sich nicht gleichzeitig vom Paradigma des historischen Verstehens? Wenn ich auf den folgenden Seiten mit der Kunstgeschichte einen *medial turn* zu vollziehen versuche, so ist das nicht das einzige Projekt kunsthistorischen Verstehens ohne Hegel oder jenseits von Hegel, aber wie ich hoffe ein neues. Ausgehen will ich nicht von einer historischen Bedeutung (das Kunstwerk sagt etwas über den Stand historischer Prozesse aus), sondern von einer originären Funktion des jeweils zu untersuchenden Artefakts (er ist zu einem bestimmten und erschließbaren Zweck hergestellt worden). Mit der Anweisung „Don't ask for the meaning, ask for the use!" hat Ludwig Wittgenstein seine Position, was ein nicht auf Metaphysik reflektierendes Verstehen überhaupt sei, am prägnantesten beschrieben.[12] Dieser Standpunkt ist in der Tat geeignet, der Frage des jungen Burckhardt nach kulturgeschichtlichen Zusammenhängen ihren hegelianischen Subtext auszutreiben. Sie wäre dann neu so zu stellen: „Wozu wurde Malerei im 15. Jahrhundert (in den Niederlanden) verwendet?" Es liegt auf der Hand, daß Einzelrecherchen in diese Richtung manches von dem erschließen würden, was für die Malerei dieser Zeit wichtig war, z. B. daß Malerei sowohl im sakralen als auch im profanen Ambiente Dienst tat, um die Erinnerung sowohl an Personen als auch an Ereignisse zu fixieren. Doch würden sie kaum ausschöpfen, was so komplexe Gebilde wie Gemälde an vielfältig lesbarer Information bieten. Es gibt derartige Studien, die Ergebnisse sind realistisch, aber ärmlich. Wer so ansetzt, geht gegenüber den Standards der herkömmlichen Kunstgeschichte in der Tat „einen Schritt zurück".[13]

Ich möchte daher zunächst theoretischer und scheinbar weniger verbindlich ansetzen und folgende generelle Antwort als Prämisse dazwischenschieben: Zur *Kommunikation* wurde Malerei verwendet. Es handelt sich dabei um eine triviale

---

12 Genaugenommen handelt es sich bei der Formulierung um eine Wittgenstein-Apokryphe. Zit. nach: *Ansätze und Aufgaben der linguistischen Pragmatik*, ed. M. Braunroth u. a. (Frankfurt am Main 1975), 113. Wilhelm Maier wies mich auf die Stelle hin. Der Satz gehört ins gedankliche Umfeld der *Philosophischen Untersuchungen* (L. Wittgenstein, *Werkausgabe*, I [Frankfurt am Main 1984], 225–618).

13 Ich zitiere aus einem Bericht über eine Tagung 1997 in Rom. H. van Os, „Arte e liturgia nel medio evo", *Kunstchronik* LI (1998), 265–271, bes. 270.

Feststellung, welche das Kulturprodukt Malerei jedoch nahe an ein modernes Bild von Gesellschaft, von gesellschaftlichen Prozessen und damit auch an ein modernes Bild von Geschichte heranführt. Überspitzt hat Niklas Luhmann 1981 festgestellt: „Die Gesellschaft besteht nicht aus Menschen, sie besteht aus Kommunikation zwischen Menschen."[14] Die (materiellen) Gegebenheiten, die Kommunikation und damit Gesellschaft und Kultur ermöglichen, nennt man Medien.[15] Das umfaßt alles, was Bedeutungen hervorbringt und verfügbar macht. Zum Bereich der Medien gehört die gesprochene Sprache und die Schrift ebenso wie das, was das Arbeitsfeld des Kunsthistorikers ausmacht, nämlich die Produkte von Malerei, Skulptur, Graphik und Architektur.[16] Vor dem Hintergrund kulturgeschichtlicher Interessen liegt es nahe, Luhmanns Position abzuwandeln und zu sagen: Gesellschaft und Kultur bestehen, wenn nicht aus etwas so Abstraktem wie Kommunikation, dann aus Menschen und Medien.

Daß von dieser Feststellung aus eine Kunstgeschichte, die als Mediengeschichte agiert, an die Gesellschaftsgeschichte angeschlossen werden kann, liegt auf der Hand. Die Malerei des 15. Jahrhunderts wäre aus einer solchen Sicht zu behandeln als ein Teilbereich jener visuellen und nicht visuellen Kommunikationssysteme, welche die niederländische Gesellschaft des genannten Säkulums in ihrem Funktionieren und in ihren Veränderungen ermöglichten. Statt „Wie spricht sich der Geist des 15. Jahrhunderts in der Malerei aus?" empfehle ich also die Fragestellung: „Was sind die Beiträge von Malerei zu den Lebensformen im niederländischen 15. Jahrhundert?" Oder, um wieder zum Thema des vorliegenden Buches zu gelangen: „Was sind die Beiträge dessen, was die Kunsthistoriker Kunst nennen, zu den christlichen Lebenspraktiken?"

„Visuelle Medien im christlichen Kult": Im Konzept des Mediums sehe ich aus den genannten Gründen ein Werkzeug, jene Kulturprodukte, mit denen sich die Kunstgeschichte befaßt, in einer historischen Sicht empirisch zu untersuchen.[17] Aus

---

14 N. Luhmann, *Politische Theorie im Wohlfahrtsstaat* (München 1981). Nützlich vor allem Luhmanns Beitrag: „Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation", in: *Soziologische Systeme 3: Soziales System, Gesellschaft, Organisation* (Opladen 1981), 25–34, und in: *Kursbuch Medienkultur*, ed. C. Pias u. a. (Stuttgart 1999), 55–66.

15 N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (Frankfurt am Main 1995), 165–214.

16 Für einen weiter gefaßten Begriff von *Medium:* M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man* (New York 1964). Deutsch: *Die magischen Kanäle. Understanding Media* (Dresden 1995). Hilfreich zum Verständnis: F. Hartmann, *Medienphilosophie* (Wien 2000), 16–19.

17 Ähnlich K. L. Pfeiffer, *Das Mediale und das Imaginäre* (Frankfurt am Main 1999), 23, 52.

der Perspektive des Kunsthistorikers bleibt der Begriff aber erläuterungsbedürftig. Dabei beunruhigt mich wenig, daß es Positionen gibt, die unterscheiden zwischen dem Kunstwerk als etwas unumgänglich Großartigem, das voll kreativer Potenz steckt, und dem Medium als etwas notwendig Belangslosem, Unproduktivem. Es ist nämlich evident, daß diese Sicht auf einem „kunstfrommen" Begriff von Kunst einerseits und auf einem rein technischen Begriff von Medium andererseits beruht. Wenn der Kunsthistoriker Rolf Sachsse folgende Definition von Medien kolportiert: „sie transportieren Informationen zwischen Sende- und Empfangsstationen, mit allen Konsequenzen des Verlustes an Verständlichkeit, Genauigkeit und ästhetischer Qualität", so hängt sein Argument an der Frage, warum das Schlüsselwort unbedingt „Verlust" lauten muß und keinesfalls „Gewinn" lauten kann.[18] Gewinn an Verständlichkeit, Genauigkeit und ästhetischer Qualität - das wäre nämlich wohl auch in Sachsses Augen ein Kriterium von Kunst und ist in meinen Augen durchaus das, was ein Medium leisten kann. Nicht anders, als wir das vom Kunstwerk gewöhnt sind, darf ein Medium als ein Endprodukt verstanden werden, das nicht so sehr dadurch ausgezeichnet ist, daß es Bedeutung transportiert, als dadurch („the medium is the message!"), daß es Bedeutung *herstellt*.

Ernst zu nehmen und in der Konsequenz aufschlußreich sind demgegenüber Positionen wie die der *Médiologie*, deren Gründer Régis Debray 1994 vor einer „substanzialistischen Falle" im Umgang des Historikers mit den Medien warnte.[19] Der Hinweis macht deutlich, daß die Mediologie, aber auch manches andere Unternehmen auf dem Feld der Medienwissenschaft, mehr daran interessiert ist zu zeigen, wie *Vermittlung* funktioniert und was sie bewirkt (indem sie z. B. Kindern schadet), als am Akt des „Understanding Media" im Wortsinn.[20] Letzteres würde heißen, daß man erforscht, wie die vermittelnden materiellen Gegebenheiten substantiell beschaffen sind, wie sie funktionieren und was sie

18 R. Sachsse, „Von der Mediokrität der Medien oder: Wieviel Megabyte machen ein Kunstwerk", in: *Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern*, ed. H. Belting und S. Gohr (Ostfildern 1996), 99-115.

19 R. Debray, „Pour une médiologie. Definitions premières", in: ders., *Manifestes médiologiques* (Paris 1994), 21-33. Deutsch: „Für eine Mediologie", in: *Kursbuch Medienkultur*, 67-75.

20 Zu den Gründungswerken einer kritischen Beschäftigung mit Medien gehört McLuhan, *Understanding Media*. McLuhans These „Das Medium ist die Botschaft" wird verständlich als Aufforderung, die Auswirkungen der Medien statt die Auswirkungen der Botschaften zu untersuchen (McLuhan, *Die magischen Kanäle*, 21). Ich werde im folgenden noch stärker auf die Medien als physische Gegebenheiten fokussieren.

aufgrund speziell dieser Eigenarten produzieren. Demgegenüber kann das erste natürlich nicht der Standpunkt einer Mediengeschichte sein, die an die Traditionen der Disziplin Kunstgeschichte anknüpfen und deren spezifisches methodisches Rüstzeug nutzen will. Die materielle Seite der Kommunikation und damit die Frage, welchen Einfluß die Beschaffenheit und ästhetische Qualität der vermittelnden Objekte auf den Rezipienten und seine Wahrnehmung hat, werden im Mittelpunkt des Buches stehen. Allerdings folgt es damit nicht nur den Vorgaben der Disziplin Kunstgeschichte, sondern setzt auch eine genuine Medienwissenschaft im Sinn von Marshall McLuhan und Friedrich Kittler fort.[21]

Dafür könnte der zweite Teil meines Buchtitels („im christlichen Kult") durchaus auf Überlegungen Debrays fußen, nämlich solchen zur „médiasphère" (Mediasphäre). Er hat sie in seinem Buch *Vie et mort de l'image* niedergelegt (1992): Der Status des Mediums (bei Debray: des Bildes) ist nicht festgeschrieben, sondern bestimmt sich aus dem technischen, personellen, kulturellen, funktionalen und ideologischen Zusammenhang, in dem es eingesetzt wird. Umgekehrt gilt für den Benutzer: „Dis-moi ce que tu vois, je te dirai pourquoi tu vis et comment tu penses."[22] Das Medium ist bei Debray Bestandteil eines ökologischen Systems, es formt dieses System mit und wird von ihm geformt. Die Mediasphäre, auf welche sich die vorliegende Untersuchung bezieht, ist die des christlichen Kults; diese Entscheidung wiegt schwerer und steuert den Gang der Argumentation mehr als die Entscheidung für einen Zeitraum („Epoche").

Hans Belting

Aber natürlich hat die Wahl des Schauplatzes *Christlicher Kult* mehr als mit der Theorie Debrays mit Forschungstraditionen der Kunstgeschichte und insbesondere mit den Arbeiten Hans Beltings über den Medienfall *Bild* zu tun. Letztere stellen einerseits Pionierleistungen einer mediengeschichtlich orientierten Kunstwissenschaft dar und haben andererseits im christlichen Mittelalter ihr Untersu-

---

21 K. L. Pfeiffer, „The Materiality of Communication", in: *Materialities of Communication*, ed. H. U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer (Stanford 1994), 1-12. Für McLuhan siehe Anm. 15. F. Kittler, *Grammophon Film Typewriter* (Berlin 1986), und ders., *Aufschreibesysteme 1800/1900* (München [3]1995).

22 R. Debray, *Vie et mort de l'image* (Paris 1992), 296.

chungsfeld. Es handelt sich vor allem um die Bücher *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter* (Berlin 1981) und *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (München 1990).[23] Sofern Leser das hier von mir vorgelegte Buch als eine Weiterführung von Beltings Forschungsprogramm der achtziger Jahre wahrnehmen würden, hätte ich allen Grund, stolz zu sein. Doch könnte dieses Bekenntnis Verwirrung stiften, würde ich nicht auch die grundlegenden Unterschiede in der Perspektive benennen.

Erstens: Belting hat das *Bild* als Medium und Untersuchungsgegenstand festgeschrieben. Dabei – und das wird besonders im Buch *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter* deutlich – ist für ihn zweitrangig, wie es materiell beschaffen ist: ob das „Ikonenformular" der *Imago Pietatis* („Bildnis des gestorbenen Gottes") also skulptiert, freskiert, mosaiziert oder auf einer Holztafel gemalt erscheint. Auf diese Weise wird eine Kunstgeschichte jenseits der technischen Gattungen und wird überhaupt eine mediale Betrachtungsweise möglich und damit eine Betrachtungsweise, welche an der Funktion ausgerichtet ist. Andererseits ist die Funktion nicht unabhängig von der Materialität der Objekte vorstellbar. Ohne im folgenden der Technik wieder die gehabte Rolle einer Gattungs-Konstituente zuweisen zu wollen, werde ich sie doch wichtiger nehmen, als Belting das tat.

Zweitens: Wo für Belting das Bild der Normalfall eines visuellen Mediums ist, ist es für mich ein Sonderfall, der erst in der Neuzeit und außerhalb des christlichen Kults die scharfen Konturen eingebüßt und in Gestalt des Staffeleibildes zeitweilig eine Art Hegemonie in der bildenden Kunst erlangt hat. Um den Sonderfall zu definieren und sein Umfeld aufzuklären, scheint mir ein Kriterium wichtig, das Dagobert Frey den „Realitätscharakter des Kunstwerks" nannte:[24] An Wölfflin anknüpfend, sprach Sven Sandström ebenso instruktiv von „degrees

---

23 Zu den substantiellen Besprechungen des erstgenannten Buches gehören die folgenden: H. W. van Os, *Simiolus* XIV (1984), 225–227; D. I. Pallas, *Byzantinische Zeitschrift* LXXVI (1983), 378–381; S. Ringbom, *The Art Bulletin* LXV (1983), 339 f.; J.-M. Spieser, *Bulletin monumental* CXLIII (1985), 371–377; R. Suckale, *Pantheon* XL (1982), 165 f. Zu den substantiellen Besprechungen des zweiten Buches gehören: M. Camille, *The Art Bulletin* LXXIV (1992), 514–517; H.-J. Klimkeit, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XLIX (1994), 137–139. Zu den substantiellen Besprechungen der englischen Übersetzung des zweiten Buches gehören: R. Maniura, *The Burlington Magazine* CXXXVII (1995), 462f., und B. Zeitler, *Word & Image* XII (1996), 148–150.

24 D. Frey, „Der Realitätscharakter des Kunstwerks", in: *Festschrift Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstage* (Dresden 1935), 30–67, und in: D. Frey, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen* (Wien 1946, Darmstadt 1984), 108–149.

of reality" und „levels of unreality":[25] Welche Form von Authentizität, d. h., welches Verhältnis zur Wirklichkeit wird dem Medium zugeschrieben? Das Bild ist als ein Abbild von (oft vergangener) Wirklichkeit angelegt, andere visuelle Medien sind anders verfaßt. Die Fallstudien werden Beispiele bieten, auf die ich hier nur in Verkürzung vorausweisen kann: virtuelle Realität spielt, wie ich meine, bei den Medienensembles in Naumburg, Assisi und Canterbury eine Schlüsselrolle (hätten die entsprechenden Bestandteile Stecker und würden sie Strom verbrauchen, würden Theoretiker der neuen Medien möglicherweise nicht zögern und sie den *Hypermedia* zuordnen);[26] demgegenüber scheint das Parament von Narbonne als eine distanzierte Form von Repräsentation angelegt, die mehr die Problematik als die Chancen visueller Kommunikation vor Augen führt; weder abbildhaft noch illusionistisch verfaßt, sondern eine rein fiktionale Setzung ist Raffaels Sixtinische Madonna; bei den Pilgram-Bildnissen in Wien sei schließlich die Indexfunktion hervorgehoben, die nicht den abgebildeten, sondern anderen Gegebenheiten gilt, nämlich der Predigt, auf die der eine Stein-Pilgram horcht, und der eucharistischen Wandlung, auf die der andere blickt.

Drittens: Wo Belting einen Gegensatz sieht zwischen einer anthropologisch konstanten, um nicht zu sagen atavistischen „Macht der Bilder", die sich bis in steinzeitliche Totenkulte zurückverfolgen läßt, und einer „Ohnmacht der Theologen", die mehr oder weniger vergeblich damit beschäftigt sind, die Herrschaft der Bilder zu bekämpfen,[27] da betone ich (ohne dadurch in Gegensatz zur modernen Anthropologie zu geraten) historischen Wandel. Erlebnisformen sind abhängig von Erfahrung und damit von Kultur und Geschichte[28] - auch die Erlebnisformen der Bilder. Folglich ist der Status der Bilder als kulturell und historisch bedingt anzusehen. Mag es im frühen Christentum (und späten Heidentum) zuweilen die Vorstellung eines von der Gottheit besetzten und ermächtigten Bildes

---

25 S. Sandström, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting During the Renaissance* (Uppsala 1963). H. Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance* (München 1899), S. 56: zur sixtinischen Decke Michelangelos und zum unterschiedlichen „Grad von Realität" der dort dargestellten Motive.

26 *Grundwissen Medien*, ed. W. Faulstich (München 1994), 39 (W. Faulstich).

27 Belting, *Bild und Kult*, 11 (Zitate). H. Belting, „Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen", in: *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, ed. K. von Barloewen (München 1996), 92–136.

28 *The Anthropology of Experience*, ed. V. W. Turner und E. M. Bruner (Urbana und Chicago 1986).

gegeben haben,[29] so ist doch sicher, daß das Bild während des Hoch- und Spätmittelalters im christlichen Kult aufgehoben war. Die Theologie und insbesondere die Liturgik übte damals die Hoheit über Herstellung, Gebrauch und Wahrnehmung aus. Ihre Lehren mögen nicht die gesamte Bevölkerung in authentischer Form erreicht haben, aber auch wer nicht erreicht wurde, muß nicht automatisch einer „Macht der Bilder" ausgeliefert gewesen sein.

Viertens (und hier folge ich Charles Barber):[30] Wo Belting die Vorstellung von *Kunst* im Kontext des kultisch verwendeten Bildes abweist, ist darauf zu beharren, daß *Kunst* das Medium Bild mitkonstituiert. Kunst als manifeste Größe weist anschaulich aus, daß es sich um eine von Menschenhand gemachte Gegebenheit handelt. Wenn Barber recht hat, so war Kunst (im Sinn von Werk eines Künstlers) seit dem byzantinischen Bilderstreit *das* Argument für die kultisch notwendige Wahrnehmung einer Differenz zwischen Bild und Verbildlichtem. Damit war sie auch ein Mittel der funktionalen Verchristlichung des Bildes, dessen Rolle als Katalysator für Frömmigkeit nach dem, was wir heute annehmen dürfen, aus den heidnischen Religionen stammt.[31]

Produktion und Rezeption

Daß Kunst und Bild dergestalt konzeptionell zusammengehören, ist einer der Gründe, weshalb künstlerische Probleme in meiner Argumentation eine zentrale Rolle spielen. Ein anderer ist, daß die Materialität der Medien als integraler Teil ihrer Funktion und Botschaft angenommen werden soll, und schließlich ist auch zu bedenken, daß es sich bei den hier behandelten Medien um mit großem Aufwand künstlich hergestellte Gegebenheiten handelt. Allerdings werden die künstlerischen Probleme im folgenden als Probleme von Vermittlung gesehen.

---

29 E. Kitzinger, „The Cult of Images in the Age before Iconoclasm", *Dumbarton Oaks Papers* VIII (1954), 83-150. H. G. Thümmel, *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre. Texte und Untersuchungen zur Zeit vor dem Bilderstreit* (Berlin 1992).

30 Ch. Barber, „From Image into Art: Art after Byzantine Iconoclasm", *Gesta* XXXIV (1995), 5-12.

31 So die naheliegende, aber nicht unumstrittene These von Th. F. Matthews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art,* Princeton 1993 (2. Aufl. 1995 mit einem weiteren Kapitel, das neue Argumente bringt). Unter den substantiellen Besprechungen dieses Buches sind: P. Brown, *Art Bulletin* LXXVII (1995), 499-502 (vgl. auch die Entgegnung von Matthews, *Art Bulletin* LXXVIII [1996], 178), und J. Deckers. *Byzantinische Zeitschrift* LXXXIX (1996), 478-488.

Der Unterschied, den auch hier das Paradigma *Medium* macht, ist wichtig: Es wird nicht von der Hypothese ausgegangen werden, daß die Produzenten mit ihren Lösungen einen Selbstzweck verfolgten. Die Prämisse ist vielmehr, daß sie ihre Kreativität in der Regel nutzten, um optimalen Kommunikationserfolg zu erzielen und dabei im Einverständnis mit ihrem Publikum handelten (zu dem auch der Auftraggeber gerechnet werden darf). Wichtiger als die im kunstgeschichtlichen Diskurs wohletablierten Fragestellungen, die erkunden wollen, wozu Lösungen auf lange Sicht führten und worin sie originell sind, wird das Thema genommen, welcher Bedarf und welche Kapazität beim zeitgenössischen Publikum bestimmte Lösungen provozierten. Aus dem Blickwinkel genuin kunsthistorischer Methodik ginge es also darum, das, was man Rezeptionsgeschichte nennt, in das einzuspeisen, was man wohl Produktionsgeschichte nennen müßte, wenn es sich dabei nicht um die alltägliche Vorgehensweise der Kunsthistoriker handeln würde. Einen bedeutenden Versuch, beides zu kombinieren, hat 1992 John Shearman vorgelegt.[32] Ohne die Anregungen, die sein Buch *Only Connect ...* bot, wäre meine Argumentation im einzelnen weniger flexibel. Was den methodischen Hauptstrang angeht, so möchte ich aber zusätzlich noch eine Anleihe bei einer Nachbardisziplin machen.

In der Literaturwissenschaft gibt es die Modellvorstellung, derzufolge der Autor sich bemüht, mit seinen Lesern „Verträge" über die Wahrnehmung seines Werks abzuschließen.[33] Er bedient sich zu diesem Zweck einer von ihm jeweils konzipierten textimmanenten Strategie, die auf die Erwartungen des Publikums abgestimmt ist (d. h. auf das Bild, das sich der Autor von den Erwartungen des Publikums macht) und die Rezeption steuert. Durch sie läßt der Verfasser etwa kenntlich werden, ob der Leser den Inhalt als wahr oder fiktiv, als komisch oder tragisch auffassen soll. Solche Verabredungen sind nicht unwichtig. Wenn etwa Autor und Leser sich darüber einig sind, daß ein Text eine wahre Begebenheit berichtet, wird der Leser eine gewisse Sprödigkeit der Darstellung als einen Aus-

---

32 J. Shearman, *Only Connect ... Art and the Spectator in the Italian Renaissance* (Princeton 1992), vgl. bes. 44.

33 Ich beziehe mich hier insbesondere auf die semiotisch ausgerichteten Arbeiten von Umberto Eco. U. Eco, *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten* (München und Wien 1987) und *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur* (München und Wien 1994). Einen Überblick über die Entwicklung der einschlägigen Theorien seit ca. 1970 gibt: R. J. Rabinowitz „Reader-Response Theory and Ciriticism", in: *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, ed. M. Groden und M. Kreiswirth (Baltimore 1994), 606–609.

weis von Authentizität schätzen, statt einen Mangel an narrativer Vielfalt und Schlüssigkeit zu beklagen. Und vor allem wird, wenn sie sich einig sind, daß es sich um Fiktion handelt, der Leser den Autor nicht bezichtigen, ein Lügner zu sein. Wie ich glaube, kann man die Strategie, die dieses Einvernehmen herbeiführt, als eine mediale bezeichnen und sagen, sie ist es, durch die sich z. B. das Medium Reportage vom Medium Erzählung unterscheiden läßt - oder mit deren Hilfe ein Schriftsteller seiner Erzählung die Aura einer Reportage gibt und also durch einen medialen Effekt besondere Spannung erzeugt. Wäre der Begriff nicht so verbraucht und stets nur vom Autor her diskutiert worden, könnte man auch von *Stil* sprechen.[34]

Jedenfalls aber erlaubt es das Stichwort Stil, zur Kunstgeschichte, den visuellen Medien und ihrer ästhetischen Seite zurückzukehren: Nicht anders als in Texten scheint es mir auch in den Bildmedien künstlerische Strategien zu geben, welche die Vermittlung steuern und es dem Publikum nahelegen, verschiedene Standpunkte vor verschiedenen Medien einzunehmen und etwa ein Heiligenbild von einem Porträt zu unterscheiden - oder, mit einem entsprechenden Effekt von vertiefter Einsicht, *nicht* zu unterscheiden. Diese Strategien, deren Oberfläche von den Kunsthistorikern als Stil beschrieben wird,[35] sind in meinen Augen die konzeptionellen Materialien, aus denen die Medien bestehen und in denen sie sich unterscheiden. Eine besonders erprobte aus dem Fundus dieser Strategien führte im Mittelalter zur Wahrnehmung einer visuellen Gegebenheit als Bild im Sinn von Kultbild, andere leisten anderes, z. B. die Herstellung virtueller Realität.[36] Aber auch unter ihnen gibt es noch welche, deren Produkte sich dem Kult dienstbar

---

34 Vgl. Eco, *Im Wald der Fiktionen*, 26.

35 Eine Arbeit zur Theorie des Stils in der Kunst(geschichte) ist in Vorbereitung. Als Anknüpfungspunkte sollen die folgenden Beiträge dienen: F. W. Fischer, „Gedanken zur Theoriebildung über Stil und Stilpluralismus“, in: *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, ed. W. Hager und N. Knopp (München 1977), 33–48, und C. Ginzburg, „Stil. Einschließung und Ausschließung“, in: C. Ginzburg, *Holzaugen. Über Nähe und Distanz* (Berlin 1999), 168–211. Zur Geschichte des Begriffs: W. Sauerländer, „From Stylus to Style: Reflections on the Fate of a Notion“, *Art History* VI (1983), 253–270. Neuere Sammlungen: *The Concept of Style*, ed. B. Lang (Ithaca und London 1979); *Stil. Geschichte und Funktion eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, ed. H. U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer (Frankfurt am Main 1986).

36 Daß nicht nur das Bild, sondern auch die Herstellung virtueller Realität eine lange Geschichte hat, ist eine Vorstellung, die sich eben durchzusetzen beginnt: O. Grau, „Into the Belly of the Image. Historical Aspects of Virtual Reality“, *Leonardo* [Oxford] XXXII (1999), 365–371. G. Kerscher, *Kopfräume – Eine kleine Zeitreise durch virtuelle Räume* (Kiel 2000).

machen lassen. Gemeinsam ist allen, daß sie auf eine Vorstellung vom Benutzer spekulieren. In Anlehnung an den Sprachgebrauch in der Literaturwissenschaft will ich vom Modellbetrachter sprechen. Zu den Vorteilen der Mediasphäre des christlichen Kults gehört es, daß sich der Modellbetrachter als Größe im Konzept des Künstlers und als Größe im Konzept der Interpreten relativ scharf abzeichnet: Es ist jemand, der Kult treiben oder einen Anteil daran haben will. Wie glaubenseifrig die einzelnen Menschen wirklich waren, ist hier kein relevantes Problem; in dem Moment, in dem sie die für sie hergestellten Medien benutzten, schlüpften sie in Rollen, über die Konsens bestand und die auch den Produzenten der Medien vorgeschwebt hatten. Allerdings wird man zwei Gruppen doch empirisch unterscheiden müssen, nämlich die Kleriker, die unmittelbaren Zugang zum Kult in seinen elaborierten Formen hatten, und die Laien, die sich die Teilnahme vermitteln lassen mußten. Freilich wuchs letzteren im Verlauf der hier behandelten vier Jahrhunderte doch einige Selbständigkeit zu. Dabei handelt es sich um einen der Prozesse, die im Schlußkapitel des Buches beleuchtet werden sollen.

Visuelle Medien im kunsthistorischen Ritual

Damit wären die wichtigsten Werkzeuge nun gezeigt - nicht als Drohgebärde, sondern um Transparenz und Einverständnis über das Thema herzustellen. Wenn am Anfang des 21. Jahrhunderts die im mittleren 19. Jahrhundert formulierte Frage noch immer gern gestellt wird „Wie spricht sich der Geist des 15. Jahrhunderts in der Malerei aus?“, so hat das, wie ich glaube, vor allem damit zu tun, daß die unter dieser Frage liegende Theorie unsichtbar bleibt. Sie ist verdeckt von der über 150jährigen Gewohnheit, daß „man“ so fragen kann oder soll. Im folgenden wird nun ganz anders gefragt werden. Dabei fürchte ich, daß die Leser die Fragen bald als naiv, bald als an den Haaren herbeigezogen und oft als absonderlich erleben müßten, wenn sie die ihnen eingelagerten Theoriebausteine nicht kennen und - vor allem - wenn sie die grundlegende Differenz zum vertrauten hegelianischen (Kunst-)Geschichtsdenken nicht realisieren würden.

Aber natürlich sind die hier offengelegten Vorannahmen nicht die einzigen, mit denen in den Fallstudien gearbeitet werden wird, ebensowenig wie Hegels System nicht die einzige implizite Theorie der gegenwärtig praktizierten Kunstgeschichte ist. Es wird also weiterhin häufig von theoretischen Konzepten und

Methodologie die Rede sein, freilich von nun an stets an konkrete Probleme gebunden. Diese haben mit den verschiedenen Paradigmen aus der Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts zu tun, die einer mediengeschichtlichen Fragestellung nicht kompatibel, aber aus dem kunsthistorischen Sprechen auch schwer wegzudenken sind. Ich meine Vorstellungen wie die, daß Kunstwerke etwas bedeuten, das am besten verstanden werden kann, wenn man sie auf zugrundeliegende Texte zurückführt (Ikonographie), oder die, der Verlauf der Kunstgeschichte seit ca. 1300 (oder 1400) sei eine Art kultureller Individuationsprozeß, der letztlich die bürgerliche Kultur des 19. Jahrhunderts und am Ende noch unsere eigene hervorgebracht hat (Renaissance-Paradigma), oder die, nichts liege näher, als bestimmte Materialfelder nach Techniken und Zeiträumen zu isolieren und etwa eine Geschichte der gotischen Skulptur zu schreiben (Entwicklungs-Kunstgeschichte).[37] Ebenso nennen kann man in diesem Zusammenhang einerseits die Vorstellung, wonach Künstler immer - und auch schon im Mittelalter - das gewesen sind, was sie vielleicht nur vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert waren (Genie-Kunstgeschichte),[38] und andererseits die Alternative, wonach sie im Mittelalter das genaue Gegenteil davon waren, nämlich fromme, einfältige und demütige Handwerker (in Anlehnung an Peter Cornelius Claussen möchte ich hier vom Antipoden-Paradigma sprechen).[39] Genau wie der „Weltgeist" und das „Bedeuten" sickern diese und andere Annahmen leicht in Argumente ein. Sie lenken Schlüsse in die falsche Richtung, wenn sie nicht „aufgeklärt" werden. Das dürfte auch auf den folgenden Seiten nicht immer gelingen, aber vielleicht kann ich hie und da doch Fingerzeige geben. Wünschenswert wäre es, wenn diese Hinweise nicht wie Kollegenschelte wirken, sondern zusammengenommen das Thema *Visuelle Medien im Dienst der Kunsthistoriker* als einen Anlaß zu methodischer Nachdenklichkeit umreißen würden. Der Kunsthistoriker und Philosoph Georges Didi-Huberman machte 1990 dem Fach Kunstgeschichte folgenden Vorwurf: „Es sucht in der Kunst nur Antworten, die *schon*

37 K. Brush, „Integration or Segregation among Disciplines? The Historiography of Gothic Sculpture as Case-Study", in: *Artistic Integration in Gothic Buildings*, ed. V. Chieffo Raguin, K. Brush und P. Draper (Toronto u. a. 1995), 19–40.

38 J. Mukařovský, „Die Persönlichkeit in der Kunst", in: ders., *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik* (München 1974), 66–83, und (gekürzt) in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, ed. F. Jannidis u. a. (Stuttgart 2000), 62–79.

39 P. C. Claussen, „Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst", in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, ed. M. Winner (Weinheim 1992), 19–54.

vorgegeben wurden von seiner eigenen Diskursproblematik."[40] Ich möchte versöhnlicher fragen: Wie hat man sich im 19. und 20. Jahrhundert den Objekten genähert, um eine wissenschaftliche Disziplin mit den entsprechenden Paradigmen zu schaffen und weiterzuentwickeln?[41] Wo bleiben solche Versuche mittlerweile im Selbstreferentiellen stecken, weil sich die Kontexte in der Wissenschaftskultur verändert haben? Daß man als Kunsthistoriker Kunstgeschichte lustvoll um der Kunstgeschichte willen treibt, sollte schließlich nicht die Verwandlung des Fachs in eine Liturgie aus „zünftigen" Ritualen zur Folge haben; vielmehr geht es doch darum, den Diskurs der aktuellen Kulturwissenschaften durch eigene, aber auf diesen Diskurs zugeschnittene Beiträge mitzugestalten.

Zur methodischen Transparenz gehören endlich noch Angaben darüber, welches Publikum ich vor Augen habe, während ich schreibe, wer es also ist, mit dem ich zum Abschluß eines Vertrages über die günstige Aufnahme eines wenn schon anstrengenden, dann aber doch bewältigbaren kunstgeschichtlichen Textes zu kommen versuche. Dieses Publikum steht mir in der Tat klar vor Augen, wenn ich auch zweifle, daß ich ihm durchgehend gerecht werde: Es sind diejenigen jungen Leute, die in Wien Kunstgeschichte studieren und die, wenn sie ins Proseminar kommen, aus mir immer noch nicht ganz verständlichen Gründen Burckhardts Frage für die Quintessenz dieses Faches halten: „Wie spricht sich der Geist des 15. Jahrhunderts in der Malerei aus?"

Um den Einstieg ins Thema nach Möglichkeit zu erleichtern, habe ich die sechs Studien unabhängig voneinander angelegt. Verbunden sind sie tatsächlich nur durch die Fragen des Medialen und den Kontext des christlichen Kults: Mit welchen visuellen Maßnahmen wird auf die potentiell Kulttreibenden eingewirkt, und welche je spezifischen Resultate werden erwartet? Wer das Buch liest, kann also beginnen, wo sie oder er will. Die vorgegebene Reihenfolge ist eine chronologische, was aus Gründen, die im Schlußabschnitt erläutert werden, nicht viel besagt. Indes dürfte der Schlußabschnitt über „Prozesse" ohne die vorausgegangene Lektüre aller Studien nicht verständlich sein.

---

40 G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* (Paris 1990). Ich zitiere nach der deutschen Übersetzung: *Vor einem Bild* (München und Wien 2000), 11 f.

41 Ein jüngerer kritischer Überblick über die Frühgeschichte der Disziplin Kunstgeschichte im deutschsprachigen Raum: K. Brush, *The Shaping of Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art* (Cambridge, Mass. 1996), 19–53.

Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit medial

Der Gekreuzigte am Naumburger Westlettner

„Ich erwartete nichts; ich hatte nur eine Stunde Zeit bis zur Abfahrt des Zuges, meine Geschäfte in Naumburg waren beendet. Ich hatte auch nicht die Absicht, etwas zu erwarten und im tiefsten Herzen getroffen zu werden, als ich die Schwelle der Domtür überschritt. Ich hatte schon einige Male das Sehenswürdige der Kirche gesehen, vor Jahren zwar, aber ganz deutlich, wie ich meinte, und endgültig. Ich ging schnell durch den Raum, um die Figuren der Stifter zu sehen [...].

Aber das Kreuz am westlichen Lettner verhinderte mich daran. ER hing in der Tür [Taf. I]. Jeder, der in den Frauen des lichtgefüllten Chorraumes hinter dieser Mauer die Schönheit der Welt und in allen Gestalten die Vielfalt der Leidenschaften sehen wollte, mußte durch den Anblick des Leidens.

Das Kreuz, das sonst über dem Volk schwebte, war herabgekommen mit dieser unsagbar teueren Last, damit jeder flüchtige Blick ernst werde und Christus ganz erkennbar sei als Mensch, zugleich dem Menschlichen enthoben. Sein Gesicht, erfüllt von Ruhe und ein wenig Müdigkeit nach der Überwindung, sagte: Sieh mich an; als wen du mich auch betrachtest und ob ich zu Recht oder Unrecht dir den Schritt erschwere - verweile. Erkenne alles, auch das Blut, das über mein Gesicht strömt, als sei es Gebirge, voll von Quellen, und die Last der Krone, wiewohl sie nicht mehr schmerzt, erkenne sie auch.

Dieses Kreuz in der Mitte, unter dessen flügelgleich ausgespannten Armen die Gleichgültigen und Betroffenen hindurchgehen, duldete nicht, daß ich mich sogleich der Frauen freute, die schweigsam ihr ewiges Leben führen - es wies mich zu seiner Geschichte, und die zufällige Stunde füllte sich mit tieferem Herzschlag, mit Unruhe, mit Scham, aber auch mit Trost, daß viel Leiden ertragen werden könnte. Der Zufall zerstäubte, und ich sah."

Soll man, was der Schriftsteller Walter Bauer (1904–1976) in seiner Essay-Sammlung *Die größere Welt* unter dem Titel *Atmender Stein* 1936 beschreibt,[1] als die literarische Gestaltung eines Erlebnisses ernst nehmen, oder soll man es den

---

1 W. Bauer, *Die größere Welt. Wanderung und Einkehr* (Berlin 1936), 49 f.



Abb. 1: Naumburg, Dom. Westchor. Ekkehard und Uta

Unmengen irrelevanten und kitschigen Geschwätzes zuschlagen, das sich als eine häßliche Kruste auf den Naumburger Dom wie auf kaum ein anderes Kunstdenkmal legt? Wolfgang Ullrich hat das Geschwätz gesammelt und zu einer Art Geisterbahn angeordnet. Seine resümierende Bemerkung, viele Autoren hätten ihren Rezeptionsbericht „mit einem vehementen Gestus von Unmittelbarkeit" formuliert, trifft sicher auf Bauer zu. Ebenso richtig ist, daß die meisten, die sich äußerten, „einfach nur Sinnbedürfnisse" stillten,[2] und hinter dem, was sie als Kunst erkannten, letzte Wahrheiten entdecken wollten - ein Verhaltensmodell, das zu den vielen Hinterlassenschaften Hegels an den Kunstfreund gehört. Was in Ullrichs rezeptionsgeschichtlicher Arbeit indes zu kurz kommt, ist eine Erörterung der Frage, warum ausgerechnet die Naumburger Skulpturen soviel Textmaterial auf sich zogen, um nicht zu sagen produzierten. In der Tat: Offensichtlich fordern sie die Betrachter zu Stellungnahmen heraus; das ist ein Teil ihrer medialen Wirkung. In anderem Zusammenhang habe ich von einem Naumburger Pygmalion-Effekt gesprochen:[3] Insbesondere die Stifterfiguren im Westchor, die Bauer ursprünglich besuchen will, sind derart realistisch und gleichzeitig emphatisch inszeniert, daß mancher, der vor ihnen steht, und unter diesen auch Walter Bauer, nicht wie auf Bildwerke, sondern wie auf Menschen reagiert (Abb. 1). Er betrachtet sie nicht, sondern sucht emotionalen

---

2 W. Ullrich, *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone* (Berlin 1998), bes. 130.

3 M. V. Schwarz, „Liturgie und Illusion. Die Gegenwart der Toten sichtbar gemacht (Naumburg, Worms, Pisa)", in *Grabmäler. Tendenzen der Forschung*, ed. W. Maier u. a. (Berlin 2000).

Kontakt. Das ist sicher vom Künstler so gewollt: Damit meine ich nicht, daß der Besucher sich unfehlbar in Uta zu verlieben hat, aber der Wahrnehmungsvertrag, den der Künstler mit dem Betrachter anstrebte, ist keiner, der diesen auf Distanz halten und Verweissysteme in Gang setzen soll, sondern ein Vertrag über die unhinterfragte Wahrnehmung einer Präsenz der teils bösartigen, teils strengen, teils charmanten Gestalten. Wenn ein Erlebnis von Unmittelbarkeit überhaupt medial hergestellt werden kann, dann ist es in Naumburg geschehen, und das ist es, was viele Autoren zu reproduzieren versuchen. So gesehen geht es m. E. nicht darum, ob die Erlebnisse Walter Bauers und anderer echt oder geborgt sind, sondern darum, ob die Rezipienten komplex und nachdenklich reagierten oder ob sie, was da auf sie zukam, mit dem nächstliegenden Vokabular aus der Tagespresse kommentierten. Letzteres war (und ist) die Regel. (Erst kürzlich noch wurden die Stifter als „die Verfolgten des salisch-staufischen Regimes" und also aus der Perspektive von *Amnesty International* identifiziert.)[4] Ausgerechnet bei Walter Bauer scheint solches aber nicht gegeben - bei einem Zweiunddreißigjährigen, der nicht ausgesprochen religiös geprägt war (er bekannte sich als Sozialist und darf nicht verwechselt werden mit dem evangelischen Theologen gleichen Namens!)[5] und doch im Jahr 1936 in Naumburg statt nationaler religiöse Betroffenheit kultivierte.

Nehmen wir ihn beim Wort: Er will die berühmten Stifterfiguren im Westchor des Naumburger Doms besuchen[6] und stellt plötzlich fest, daß er, um durch das Lettnerportal dorthin zu gelangen, nicht, wie er es von früheren Besuchen erin-

---

4 F. Cremer, „Der antistaufische Figurenzyklus im Naumburger Westchor und warum es keine Uta von Ballenstadt gibt", *Das Münster* LI (1998), 262-270, bes. 268.

5 Selbstbiographie: W. Bauer, *Geburt des Poeten. Erinnerungen* (Frankfurt am Main 1980).

6 Die Naumburg-Literatur ist zu umfangreich, als daß ich einen Überblick geben könnte. Statt dessen gebe ich einen Überblick über die Überblicke: J. Jahn, *Die Erschließung der Bildwerke des Naumburger Meisters. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstwissenschaft* (Berlin 1964). E. Schubert, „Zur Naumburg-Forschung der letzten Jahrzehnte", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXV (1982), 121-138, K. Brush, „The Naumburg Master: A Chapter in the Development of Medieval Art History", *Gazette des Beaux-Arts*, VIe période, tome CXXII (1993), 109-126, E. Schubert, „Bemerkungen zu Studien zur frühgotischen Architektur und Skulptur des Naumburger Doms", *Kunstchronik*, LII (1999), 577-587. Ergänzt sei der Hinweis auf folgende neue Aufsätze: L. E. Saurma-Jeltsch, „Der Zackenstil als ornatus difficilis", *Aachener Kunstblätter*, LX (1994) 257-266. W. Sauerländer, „Integrated Fragments and the Unintegrated Whole: Scattered Examples from Reims, Strasbourg, Chartres, and Naumburg", in: *Artistic Integration in Gothic Buildings*, ed. V. Chieffo Raguin, K. Brush and P. Draper (Toronto, Buffalo, London 1995), 153-166. Nach Abschluß meines Manuskripts wurde mir noch folgender Beitrag bekannt: J.

nert haben mag, unter einem Kruzifixus passieren muß. Vielmehr: „ER hing in der Tür" (Abb. 2, Taf. I). Der steinerne Gekreuzigte wird von ihm diesmal nicht als sehenswerte Skulptur verbucht, sondern der Autor erlebt (oder beschreibt wenigstens) eine Begegnung mit Christus persönlich. Eine solche Wahrnehmung erweist sich durchaus als fundiert: Die praktisch vollplastische Gestalt ist lebensgroß und befindet sich demjenigen, der den Eingang nutzt, so nahe, wie man aus mehrfigurigen Kreuzigungsdarstellungen das räumliche Verhältnis zwischen den Trauernden unter dem Kreuz und Christus am Kreuz kennt. „Präsent ist das, was ich in der Reichweite meines Körpers weiß. [...] Alles, was präsent ist, identifiziere ich als in demselben Raum befindlich, den ich als meinen [...] Raum erfahre. Was mir präsent ist, kann ich berühren", so beschreibt der Literaturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht *Präsenz* (im Gegensatz zu *Repräsentation* und *Darstellung*)[7], und man hat fast das Gefühl, er habe dabei den Gekreuzigten am Naumburger Westlettner vor Augen. Dieser ist auch nicht auffallend schön, sondern besitzt eine Statur, die im mittleren 13. und im mittleren 20. Jahrhundert gleichermaßen als alltäglich gegolten haben mag. Die plumpe Unauffälligkeit dieses Körpers trägt Entscheidendes zum Wirklichkeitsanschluß bei - mehr, als es eine detaillierte Ausarbeitung der Anatomie könnte, wozu der Bildhauer auch schwerlich in der Lage gewesen wäre. Das Lendentuch, das unmittelbar vor Augen hat, wer vor der Figur steht, ist so drapiert, daß *keine* Komposition der Falten entsteht. Ein Ansatz dazu, das Zulaufen der Grate auf den Knoten, wird durch den merkwürdigen Bausch vor dem Geschlecht und das Kleben des Stoffs am rechten Oberschenkel konterkariert. Dieses zur Schau gestellte Moment von Kunstlosigkeit ist für die Wahrnehmung als Realität statt als Artefakt von großer Bedeutung.

Bestürzend ist, wie der Leib durchhängt, ein Effekt, der dadurch gesteigert wird, daß die rechte Hüfte den linken Durchgang des Portals beeinträchtigt, und man fürchtet mit dem Kopf anzustoßen, sollte man beim Rückweg nicht daran denken. Ebenso bestürzend ist das Blut, das von den Nägeln her die Arme ent-

---

E. Jung, „Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches", *Art Bulletin*, LXXXII (2000), 622-657, substantielle Ausführungen zu Naumburg 630-640. Jungs Ergebnisse und die meinen berühren einander z. T. in überraschender Weise, auf Abweichungen werde ich an anderer Stelle eingehen.

7 *„Aufführung" und „Schrift" in Mittelalter und Früher Neuzeit*, ed. J.-D. Müller (Stuttgart und Weimar 1996), 331-337, bes. 332.



Abb. 2: Naumburg, Dom. Portal des Westlettners



Abb. 3: Köln, Schnütgenmuseum. Der heilige Bernhard und eine Nonne am Fuß des Kreuzes, kolorierte Zeichnung auf Papier.

langrinnt. Mag auch das, was heute an Farbfassung sichtbar ist, nicht original sein, so muß die Suggestion, Blut aus den Handwunden tropfe denjenigen auf den Kopf, die den Durchgang benutzen, doch von Anfang an bestanden haben. Die Relevanz dieses Erlebens sei durch einen Seitenblick auf die Zeichnung einer Nonne aus dem frühen 14. Jahrhundert belegt (Köln, Schnütgenmuseum, Abb. 3). Bernhard von Clairvaux und die Zeichnerin knien zu Füßen eines große Mengen von Blut verspritzenden Gekreuzigten, wobei einige der Riesentropfen wie gezielt auf die beiden Mystiker niederzugehen scheinen. Laut Georges Didi-Huberman weckt die scheinbar kunstlose Verwendung der roten Farbe die Assoziation, es könne reales Blut vermalt worden sein;[8] auch in diesem Leidensbild ist also eine eigenartige Überpräsenz zu beobachten. Präsenz und Leidensakzent in der Darstellung des Gekreuzigten am Lettnerportal und in der Zeichnung lassen sich übrigens zusammenführen in dem Gedanken, daß der gemarterte Leib Christi *das* Modell von Leiblichkeit im christlichen Mittelalter überhaupt war.[9]

---

8 G. Didi-Huberman, Vor einem Bild (München und Wien 2000), 211–213. J. F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany* (New York 1998), 138 f. Ders., *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent* (Berkeley und Los Angeles 1997), 1–2. *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter.* Ausstellungskatalog, ed. G. U. Großmann (Nürnberg 2000), 206 (Nr. 40).

9 P. Dinzelbacher, „Über die Körperlichkeit in der mittelalterlichen Frömmigkeit", in: *Bild und Abbild vom Menschen im Mittelalter*, ed. E. Vavra (Klagenfurt 1999), 49–87.

Zu präzisieren ist Bauers Beobachtung, der Gekreuzigte hänge in der Tür des Lettners selbst. Christus wurde keineswegs so dargestellt, als sei er an die Lettnerarchitektur genagelt, obwohl auch Kunsthistoriker das in ihren Beschreibungen suggerieren. Vielmehr ist ein scheinbar aus flachen Balken einfach gezimmertes Kreuz sehr weitgehend und exakt vom Bau des Portals unterschieden.[10] Ob es sich dabei wirklich um ein T-förmiges Kreuz handelt bzw. ein solches gemeint ist, scheint mir nicht eindeutig, denn der obere Balken bliebe unsichtbar, auch wenn er als vorhanden gedacht wäre.[11] Da heute niemand mehr glaubt, daß der Bildhauer einer Waldensergemeinde angehörte und solches durch das T-Kreuz zu erkennen geben wollte,[12] sei auf eine ausführliche Erörterung der Frage verzichtet. Der Kreuzstamm jedenfalls ist dem Trumeau vorgelegt, der Querbalken dem Sturz. Dabei ist das Querholz auf beiden Seiten kürzer als der Sturz und läßt dort erkennen, daß es auch breiter ist. Architektur und Kreuz passen also nur bedingt zusammen. Der Künstler macht uns glauben, daß er zwei einander fremde Strukturen improvisierend zusammengefügt hat. Scheinbar festgehalten wird das Kreuz durch den Gewölbeanfänger der Vorhalle, der sich zwischen das Holz und Christi Nacken schiebt. Es handelt sich um eine zutiefst problematische Stelle, welche die Wirklichkeit des Kreuzes und des daran befestigten Körpers aber effizient beglaubigt: Das Kreuz ist am Durchgang befestigt und Christus am Kreuz, das Kreuz ist so wirklich wie das Portal und Christus so wirklich wie das Kreuz. Ich glaube, es ist deutlich, daß die Erscheinung des Gekreuzigten als virtuelle Realität konzipiert wurde.

---

10 Das wird auffällig häufig falsch wahrgenommen. Z. B.: R. Haussherr, „Triumphkreuzgruppen der Stauferzeit", in: *Die Zeit der Staufer* (Ausstellungskat.), V (Stuttgart 1977), 131–168, bes. 162, und I. Schulze, *Der Westlettner des Naumburger Doms* (Kunststück) (Frankfurt am Main 1995), 17. Was hinter diesem Lapsus steckt, ist der Versuch einer allegorischen Lektüre entlang dem Christuswort Johannes 10, 9: „Ich bin die Tür [...]". Demgegenüber kommt meine Lektüre von der Funktion her.

11 Vgl. P. Hinz, *Der Naumburger Meister. Ein protestantischer Mensch des XIII. Jahrhunderts* (Berlin 1951). Hinz verwendet retouchierte Aufnahmen (Abb. S. 140, 141, 146, 148). Wo er unretouchierte abbildet (Abb. S. 11, 12), ist seine Beobachtung nicht nachvollziehbar.

12 Die Debatte dürfte durch den folgenden Beitrag beendet worden sein: K. Wessel, „War der Naumburger Meister Waldenser?", *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Greifswald. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*, I (1951/52), 44–52.

Kreuze und Lettner

„In diesem Portal wurde zum ersten Male der Gekreuzigte lebensgroß fast ebenerdig aufgestellt“, schreibt Ernst Schubert,[13] dessen Arbeiten die jüngere Naumburg-Forschung dominieren. Doch kann auch ein Satz aus berufener Feder einen Sachverhalt verfehlen. Zu konstatieren ist nämlich nicht eine Entwicklung (um Hegel zu paraphrasieren: Der Weltgeist verlangte nach ebenerdigen Kreuzen, und alsbald war eines da), sondern eine Ausnahme. Um dies zu erläutern, muß ich ausholen:

Lettner entstanden seit dem 12. Jahrhundert, um ab dem 16. Jahrhundert wieder aus den Kirchen zu verschwinden. Vermutlich besaß jede personell ansehnlich ausgestattete Kirche nördlich und westlich des liturgischen Dunstkreises von Rom einen solchen, überlebt haben wenige. Ihre Hauptaufgabe während der genannten vier Jahrhunderte war es erstens, während Messe und Chorgebet den Bereich der Kleriker vom Bereich der Laien zu trennen, und zweitens als Lese-, Predigt- und Schaubühne zum Kirchenschiff hin zu dienen.[14] Der Naumburger Dom besitzt zwei Lettner. Dabei ist der seinen Bauformen nach um 1230 entstandene Lettner vor dem Ostchor ein, sagen wir, reguläres Exemplar (Abb. 4):[15] Im Ostchor feierten Bischof und Domkapitel ihre Gottesdienste, dort befindet sich der Hochaltar, der den Dompatronen Petrus und Paulus geweiht ist. Mittig unter dem Lettner zum Langhaus hin steht bis heute der Kreuzaltar, der in Naumburg und anderswo der Altar war, an dem regelmäßig für die Laien zelebriert wurde. Idealtypisch ist die axiale Aufstellung. Die Integration in die Lettnerar-

---

13 E. Schubert, *Der Naumburger Dom* (Halle an der Saale 1997), 164–166.

14 Ausgehend von zwei untergegangenen Florentiner Lettnern hat Marcia B. Hall grundlegende Arbeiten vorgelegt: „The Ponte in S. Maria Novella: The Problem of the Rood Screen in Italy“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXVII (1974), 157–173, „The Tramezzo in Santa Croce, Florence, Reconstructed“, *The Art Bulletin* LVI (1974), 325-341, und „The Italian Rood Screen: Some Implications for Liturgy and Functions“, in: *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, ed. S. Bertelli und G. Ramakus (Florenz 1978), 213–218. Grundlegend auch die Arbeiten von Erika Doberer. Diese und andere Schriften sind zusammengestellt in Doberers Einträgen zum Begriff *Lettner* in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, VI, 987 f., und: *Lexikon des Mittelalters*, V, 1914 f. Wenig ergiebig hingegen der Eintrag in: *The Dictionary of Art*, XXVIII, 191–193. Neuere Auswahlbibliographien: F. Joubert, *Le jubé de Bourges* (Ausstellungskatalog) (Paris 1994), 99–101, und *Heiliger Raum. Architektur, Kunst und Liturgie in mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen*, ed. F. Kohlschein und P. Wünsche (Münster 1998), 272–279 (C. Kosch). Zuletzt: Jung, „Beyond the Barrier“.

15 Schubert, *Naumburger Dom* (1997), 52.

chitektur ist eher die Ausnahme.[16] An zentraler Stelle auf dem Lettner bzw. auf einem Querbalken über dem Lettner, „mitten in der Kirche" („in medio ecclesiae", wie es bei Wilhelm Durandus, dem Liturgiker, heißt)[17], befand sich üblicherweise das sogenannte Triumphkreuz. Die Laien konnten es als das Altarbild des Kreuzaltars auffassen. Für sie war es das wichtigste Kultbild in der Kirche. Eine französische Reimpredigt des 13. Jahrhunderts war wohl dafür gedacht, auf dem Lettner neben dem Triumphkreuz zum Laienraum hin gesprochen zu werden. Ihre Anfangsworte mögen helfen, einen Eindruck von der pastoralen Funktion dieser Werke zu gewinnen:[18]



Abb. 4: Naumburg, Dom. Ostlettner

„De la croix vorai sermoner	(„Vom Kreuz will ich predigen,
Ce que Deu m'en vora prester	was Gott mir eingibt.
vos qui esgardeiz la figure	Ihr, die ihr das Bild Christi betrachtet,
De ihesu metteiz i vo cure	richtet eure Sehnsucht darauf
De vostre cuer metteiz l'oreilhe"	und lauscht mit eurem Herzen.")

16 G. Humann, „Zur Geschichte der Kreuzaltäre", *Zeitschrift für christliche Kunst* VI (1893), 73–82.

17 *Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Officiorum I–IV*, ed. A. Davril und T. M. Thibodeau (Turnholt 1995), 24.

18 Zit. nach: N. Bériou, „Latin and the Vernacular. Some Remarks about Sermons Delivered on Good Friday during the Thirteenth Century", in: *Die deutsche Predigt im Mittelalter*, ed. V. Mertens und H.-J. Schiewer (Tübingen 1992), 270–284, bes. 271.



Abb. 5: Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung. Kruzifix aus Naumburg

Möglicherweise hat sich das Naumburger Triumphkreuz sogar erhalten und ist in die Berliner Museen gelangt.[19] Sicher ist, daß der dortige Kruzifixus und eine zugehörige trauernde Maria aus der Naumburger Moritzkirche kommen, aber ursprünglich für das Triumphkreuz eines größeren Gotteshauses bestimmt waren, denn das Corpus ist nicht weniger als 2,58 Meter hoch (Abb. 5). Vom Zeitansatz her könnten die Holzplastik und der Bau des Ostlettners zusammenstimmen, obwohl die Formensprache des Corpus bereits durch die Kenntnis gotischer Muster geprägt ist, was für die Architektur nicht gilt.

Beim ca. 20 Jahre später entstandenen Westlettner haben wir es demgegenüber mit einem in mehr als einer Hinsicht irregulären Exemplar zu tun (Abb. 6). Erstens ist das, was er verschließt, vom Standpunkt des Liturgikers aus gesehen eher eine Kirche eigenen Rechts als ein Chor. Der Raum war der heiligen Jungfrau Maria geweiht und vermutlich Sitz eines Kanonikerstifts, dessen Existenz durch Urkunden, auf die Ernst Schubert hinwies, mehr schlecht als recht belegt ist.[20] Als sicher sehe ich an, daß er dem

19 A. Blaschke, „Zwei Naumburger Kreuzigungsgruppen. Christus und Maria aus der Moritzkirche [...]", in: *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur*, ed. H. Krohm (Berlin 1996), 377-387. K. Nier, *Die mitteldeutsche Skulptur der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts* (Weinheim 1995), 322-325.

20 E. Schubert, *Der Westchor des Naumburger Doms, Ein Beitrag zur Datierung und zum Verständnis der Standbilder* (Berlin 1964, ²1965) (Abhandlungen der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst 1964, Nr. 1).

Andenken an die Gründer und Wohltäter des Naumburger Bistums diente. Das machen dem Besucher die berühmten Stifterfiguren damals wie heute unausweichlich klar - wobei Andenken damals in erster Linie liturgisches Andenken hieß. In Naumburg wie auch anderswo gehörte es zu den Hauptaufgaben des Klerus, für die Stifter zu beten und Gedächtnismessen abzuhalten, damit ihr Leiden im Fegefeuer verkürzt und ihre Zukunft beim Weltgericht eine selige werde.[21] Ob man sich bei diesen Gottesdiensten die Mitglieder des Marienkapitels und die Mitglieder des Domkapitels im Gestühl des Westchors vereint vorzustellen hat oder ob das Marienkapitel den Raum dann für das Domkapitel freigeben mußte, ist eine offene Frage. Daß die Funktion als Gedächtniskapelle für die *fundatores* letztlich wichtiger war als die einer Stiftskirche für die Kanoniker des Marienkapitels, kann vor dem Hintergrund des schattenhaften Nachlebens dieses Instituts und von der Ausstattung her, die weder in der Skulptur noch in der Glasfenstern, sondern allenfalls im (verlorenen) Altarbild das Marienpatrozinium zur Geltung brachte, kaum bezweifelt werden. Um so ungewöhnlicher ist der Raum, zu dem der Westlettner gehört.



Abb. 6: Naumburg, Dom.
Blick zum Westlettner und Westchor

Die wichtigste Anomalie dieses Lettners besteht aber wohl darin, daß das Bauwerk nicht mit einem Kreuzaltar in Verbindung stand und demnach nicht Teil eines „kultischen Zentrums der Laienschaft" war wie sein Gegenstück vor dem

21 Chr. Sauer, *Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild 1100–1350* (Göttingen 1993). Für Naumburg: E. Schubert, „Memorialdenkmäler für Fundatoren in drei Naumburger Kirchen des Hochmittelalters", *Frühmittelalterliche Studien* XXV (1991), 189–225.

Hauptchor.[22] Zwar gab es wie auf vielen Lettnern auf dem Naumburger Westlettner mindestens einen Altar.[23] Da der Westlettner zwei vom Chor her zugängliche Treppen besitzt, ist auch klar, daß er wie Lettnerbühnen allgemein als *Pulpitum,* d. h. für die Durchführung von Prozessionen mit dem Evangelienbuch und zur Lesung des Evangeliums und der Epistel, benutzt wurde, Riten, durch welche der Klerus mittels der Lettnerbühne seinen Gottesdienst ein Stück weit mit den Laien teilte. Aber es handelte sich bei diesen Gottesdiensten nicht um die regulären der Priesterschaft, die den Dom betreute, und vor allem gab es vor dem Westlettner keine Gottesdienste, die der Domklerus für sein Kirchenvolk zelebrierte. Wenn sich im Ostlettner die Funktionen von Trennung und Verknüpfung überschneiden, dann dominiert im Westlettner die der Trennung.

Die fundamentale Differenz zwischen einem Kreuz auf dem Lettner und einem Kreuz unter dem Lettner wird vor diesem Hintergrund wohl besser verständlich. Das Kreuz auf dem Ostlettner war das Kreuz über dem Kreuzaltar und wie die Liturgie an diesem Altar etwas, womit sich der Klerus an die Laien wandte, ein Element der Seelsorge. Das Kreuz unter dem Westlettner markiert demgegenüber die Schwelle, die aus dem Laienraum heraus in einen höherwertigen und einer besonderen Nutzung verschriebenen Kultbezirk führt (Abb. 2). Da dieser Kultbezirk in jeder Hinsicht ungewöhnlich war, wurde der Kruzifixus für seinen Lettner eigens – und höchst wirkungsvoll – konzipiert, aber das Konzept fand keine Nachfolge. „Zum ersten Mal“ und zum letzten Mal fallen notwendig zusammen.

Hat neben der ebenerdigen Positionierung auch jene hypermediale Qualität des Bildwerks, die Bauer schreiben läßt „ER hing in der Tür“, mit der speziellen Funktion des Kreuzes zu tun? Es ist lehrreich, den Gekreuzigten am Westlettner mit anderen hochmittelalterlichen Großkreuzen zu vergleichen. Sofern die Bestimmung als Triumphkreuz über dem Naumburger Ostlettner sicher wäre, würde sich als Ausgangspunkt die Skulptur in Berlin anbieten (Abb. 5), die schon durch ihre Übergröße ein anderes Konzept als der Westlettner-Christus verrät.

---

22 E. Doberer, „Der Lettner. Seine Bedeutung und Geschichte“, *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien* IX (1956), 117–122, Zitat 118.

23 Dies geht aus einem Testament von 1281 hervor, das gleichzeitig auch den *terminus ante quem* für die Vollendung des Lettner, gibt: H. Patze und J. Dolle, *Urkundenbuch des Hochstifts Naumburg Teil 2 (1207–1304).* Quellen und Forschungen zur Geschichte Sachsen-Anhalts 2 (Köln u. a. 2000), 26 f. (Nr. 488).

Aber neben den Zweifeln, was die Provenienz angeht, ist es auch der fragmentarische Erhaltungszustand, der Probleme aufwirft. Statt dessen möchte ich von der komplett und vorzüglich erhaltenen Triumphkreuzgruppe des Halberstädter Domes ausgehen, die um 1210/15 entstanden sein dürfte und für den Vorgängerbau der gotischen Kirche bestimmt war (Abb. 7).[24]

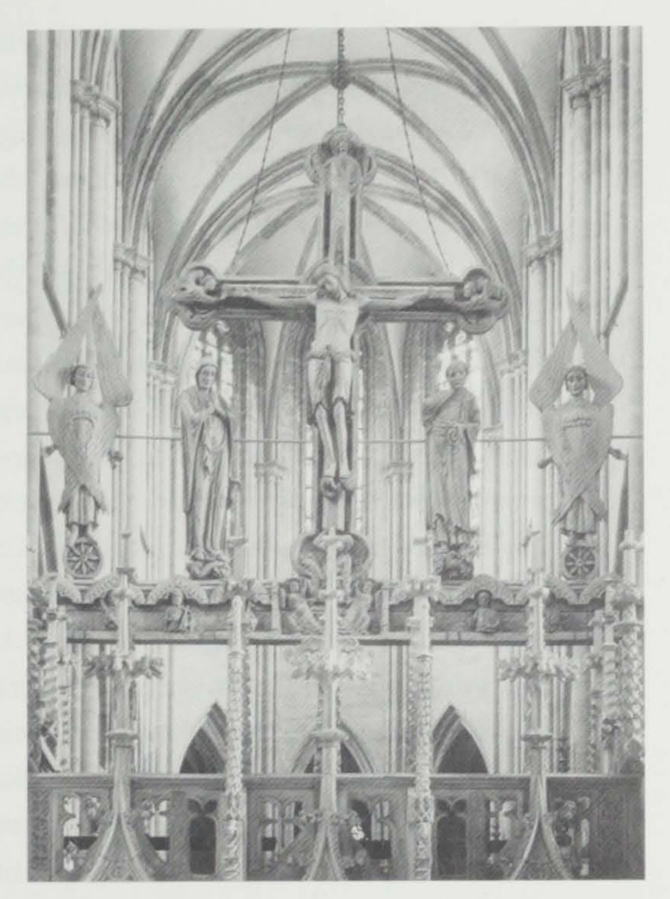


Abb. 7: Halberstadt, Dom. Triumphkreuzgruppe

Zuerst muß erwähnt werden, daß wir es in Halberstadt mit einem Viernagel-Kruzifixus zu tun haben, der in dieser Hinsicht einer langen Tradition folgt, in Naumburg aber mit dem damals noch neuartigen Typus des Dreinagel-Kruzifixus – und zwar gilt dies sowohl für den Westlettner als auch für den nach Berlin gelangten Gekreuzigten, der vielleicht zum Ostlettner gehörte. Um diese Differenz zu bewerten, möchte ich mich einer Schriftquelle aus dem Spanien der Zeit um 1230 bedienen. Die Stelle findet sich in einer antialbigensischen Abhandlung des Bischofs Lukas von Tuy, die bei ihrer ersten Drucklegung im frühen 17. Jahrhundert den Titel *De Altera Vita* erhielt. Von den Häretikern behauptet der Verfasser im neunten und zehnten Kapitel des zweiten Buches unter anderem:[25]

---

24 Nier, *Die mitteldeutsche Skulptur*, 233–240. Haussherr, „Triumphkreuzgruppen der Stauferzeit", 144–158.

25 Ich zitiere nach einer jüngeren Ausgabe: *Bibliotheca maxima veterum patrum*, XXV (Lyon 1677), 122, 124: „In deris(i)um etiam et opprobrium crucis Christi, imaginem crucifixi unum pedum super alium uno clavo figentes […]" „Sed dicat aliquis, ad hoc uno pede super alio uno clavo dicimus Dominum crucifixum, et consuetudines Ecclesiae volumus immutari, ut maiori acerbitate passionis Christi populi devotio excitetur et novitate in consuetudinibus succedente

„Um das Kreuz zu verspotten und zu beleidigen, stellen sie den gekreuzigten Christus mit einem Fuß über den anderen gelegt dar und beide von einem einzigen Nagel durchbohrt […]" „Aber es mag jemand sagen: wir berichten, daß der Herr mit einem Fuß über dem anderen - und beide von einem Nagel durchbohrt - gekreuzigt wurde, und wollen die Gewohnheit der Kirche ändern, damit wir in der Lage sind, die Frömmigkeit der Menschen durch eine größere Intensität des Leidens Christi zu stärken. Wir wollen Langeweile verhüten, indem wir alte Gewohnheit durch etwas Neues ersetzen. […] Es genügt zum Seelenheil, wenn man glaubt, daß Christus gekreuzigt wurde, und es ist unerheblich, ob man glaubt, er sei an ein drei- oder vierarmiges Kreuz geschlagen worden oder er sei von drei oder vier Nägeln durchbohrt worden. […] Es darf selbst Unwahres dargestellt werden für einen Ort oder eine Zeit, wenn es nur geeignet ist, Christi Ruhm zu verbreiten. So oder ähnlich sprechen sie und es nimmt sich wie vernünftig aus."

Rudolf Berliner hat die Stelle angeführt, um zu belegen, daß es im Mittelalter einen Begriff von künstlerischer Freiheit gab. Auf den ersten Blick erscheint ein solcher Ansatz anachronistisch. Ersichtlich geht das moderne Konzept von der künstlerischen Freiheit nämlich auf einen antiakademischen Impuls zurück. Mit der Freiheit der Imagination etwa rechtfertigte John Ruskin schließlich die Gemälde William Turners, nachdem er sie gegen die Anhänger einer Landschaftsmalerei in der Art des Claude Lorrain zuerst als *wahr* und einige Jahre später dann als *schön* verteidigt hatte.[26] Andererseits existiert mit dem *Pictor in Carmine* ein hochmittelalterlicher Text, der nur wenige Jahrzehnte älter sein kann als das Traktat des Lukas, und dort ist wörtlich die Rede von der *pictorum licentia*, der es Zügel anzulegen gelte, wolle man angemessene Bilder in den Kirchen haben.[27] Bereits im Frühmittelalter war *pictorum licentia* ein Erklärungsmuster für

---

fastidium relevetur, […] Sufficit ad salutem Christum credere crucifixum et pro indifferenti habere in cruce illum quatuor vel trium brachiorum fuisse positum, quatuor vel tribus clavis confixum. […] Stiam alqua figenda sunt, ut Christi nominis gloria dilatetur. Haec et huius modi illis quasi rationabiliter asserentibus."

26 G. Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 17. Jahrhundert* (Köln 1986), 546. R. Hewison, *John Ruskin and the Argument of the Eye* (London 1976), bes. 65–118.

27 „Ad moderandam itaque pictorum licentiam immo ad informandam eorum operam in ecclesiis ubi pingi permittitur …" M. R. James, „Pictor in Carmine", *Archaeologica*, XCIV (1951), 141–166, bes. 142. Auf diese und die folgende Stelle wies mich Ulrich Pfisterer hin.

schwerverständliche Darstellungen (Isidor von Sevillia, *Etymologiae*, VII, 5, 3).[28] Es gab mindestens auf der Seite der Theologen also wirklich eine Vorstellung von künstlerischer Freiheit, nur war sie offenbar negativ besetzt. Vielleicht würde man besser von „künstlerischer Willkür" sprechen. Jedenfalls haben wir es - anders als in der Moderne - nicht mit einem Leitbild der künstlerischen Praxis zu tun.

Zu diesem Befund paßt es, wenn Creighton Gilbert darauf hinweist, daß Lukas von Tuy die Position, die er referiert, ablehnt. Der Schlußsatz ist im lateinischen Original eindeutig.[29] Die ablehnende Haltung erstreckt sich dabei auch auf das Detail. Was die Zahl der Nägel angeht, so kann Lukas allerdings keine Lehrmeinung vorweisen, sondern muß eigenständig argumentieren - unter anderem damit, daß er sagt, er selbst habe vier Nägel als Reliquien gesehen, nämlich in Saint-Denis, Konstantinopel, Tarsos und Nazareth. Sein Standpunkt in dieser Sache muß also nicht Konsens gewesen sein, und angesichts der Tatsache, daß der Dreinagel-Christus zu der Zeit, als er schrieb, schon in Durchsetzung begriffen war, hat man vielleicht sogar mit einer konservativen Minderheitenmeinung zu rechnen. Wichtiger als die Frage nach der Verbindlichkeit einer bestimmten Anzahl von Nägeln ist das Interpretationsangebot, das der Text enthält: der Dreinagel-Christus wird als expressiver wahrgenommen - mitreißend durch einen vermehrten Leidensakzent. Freiheit hin, Willkür her, handelt es sich dabei um Reflexion über einen Effekt, der sich besser als mit dem Begriff *künstlerisch* mit dem Begriff *medial* beschreiben läßt: Wie kann das Bild sein Publikum fesseln und beeinflussen? Auf die andere Seite des Problems, die Lukas wichtiger war, werde ich später zurückkommen: Was ist zu diesem Zweck erlaubt?

Zunächst sei festgehalten, daß der Verzicht auf den vierten Nagel in Naumburg in der Tat zum ergreifenden Ausdruck der Bildwerke beiträgt, des steinernen am Westlettner und des hölzernen in Berlin, daß aber auch der Halberstädter Bildhauer entsprechende Motive ins Spiel brachte. Der nach vorn gefallene Kopf mit dem herunterhängenden Unterkiefer, der den Mund offenstehen läßt, evoziert nicht weniger eindeutig den Schrecken des Todes, als es die übereinan-

---

28 Zu den Flügeln, die Darstellungen von Geistern tragen, äußert sich Isidor so: „Quibus ideo pictorum licentia pinnas faciunt ..." *PL*, LXXXI.

29 R. Berliner, „The Freedom of Medieval Art", *Gazette des Beaux-Arts*, Ser. 6, Vol. XXVIII, 87. Jahr (1945), 263–288. C. Gilbert, „A Statement of the Aesthetic Attitude around 1230", *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, XIII (1985), 125–152.



Abb. 8: Spätantike Pilgerampulle. Jerusalem, Studium Biblicum Franciscanum, Museum

dergelegten Beine tun. Insgesamt kommt der Halberstädter Gekreuzigte, dessen körperliche Präsenz beeindruckt, unseren Phantasien vom Gang einer Hinrichtung vielleicht sogar näher. Die Inszenierung des Leidens wurde also nicht erst im zweiten Jahrhundertviertel angestrebt. Vielmehr bedeutete das frappierende Dreinagelschema einen Durchbruch auf dem Gebiet des rhetorischen Effekts, das die auf älteren Traditionen fußende, eher nüchtern beschreibende Lösung von Halberstadt verdrängen sollte.

Die Unterschiede zwischen den Figuren sind demnach leichter stilgeschichtlich - romanisch *versus* gotisch - als medienkritisch zu beschreiben. Was die mediale Absicht angeht, sagt die Größendifferenz mehr: Mit 2,42 Meter ist das Halberstädter Corpus deutlich überlebensgroß und demnach kaum als Simulation eines Menschen zu verstehen. Es handelt sich um eine monumentalisierte Verbildlichung eines solchen. Aussagekräftig ist auch die Präsentation der Gekreuzigten: dem einfachen, der Architektur vorgelegten „Holz"-Kreuz am Westlettner (Taf. I) kontrastiert in Halberstadt ein hochkomplizierter Apparat (Abb. 7). Es handelt sich um zwei Kreuze, eines vor das andere geblendet und keines einfach in der Form, bestimmbar in der mimetischen Qualität und geradlinig in der Art, wie es dargeboten wird. Das hintere ist eine Art Scheibenkreuz, dessen vier Enden dreipaßförmig erweitert sind. In der Vierung ist eine Aureole aufgelegt. Wo sich Reste von Fassung erhalten haben, erweist sich der profilierte Rand des Kreuzes als Imitat einer Goldschmiedearbeit mit gefaßten Edelsteinen.

Diese Struktur meint schwerlich das hölzerne Instrument, mit dem Christus hingerichtet wurde, eher das Gemmenkreuz, das Kaiser Theodosius II. Jahr-

hunderte später als Triumphzeichen auf Golgota errichten ließ. Seit 1988 auf dem Jerusalemer Antiquitätenmarkt eine tönerne Pilgerampulle auftauchte, die auf der einen Seite die Heilig-Grab-Ädikula, auf der anderen Seite aber die *Crux gemmata* und damit die beiden Hauptsehenswürdigkeiten der spätantiken Grabeskirche zeigte, hat man eine zuverlässige, wenn auch grobe Vorstellung, wie das schon im 7. Jahrhundert zerstörte Denkmal aussah[30] (Abb. 8): Ein sogenanntes lateinisches Kreuz mit ausschwingenden Balkenenden stand auf einer Säule. Präsent war es im Hochmittelalter durch eine Reihe von mosaizierten und gemalten Reproduktionen insbesondere in römischen Kirchen, darunter das Exemplar in der Apsis der Lateransbasilika aus dem späten 13. Jahrhundert (Abb. 9 zeigt eine Version wohl aus dem 8. Jahrhundert in S. Salvatore in Spoleto), und durch die Beschreibung im *Breviarus de Hierosolyma* (um 550), der von einer „crux Domini […] de auro et gemmis ornata tota" spricht.[31] Allerdings ist in Halberstadt auch nicht präzise dieses Kreuz dargestellt, denn

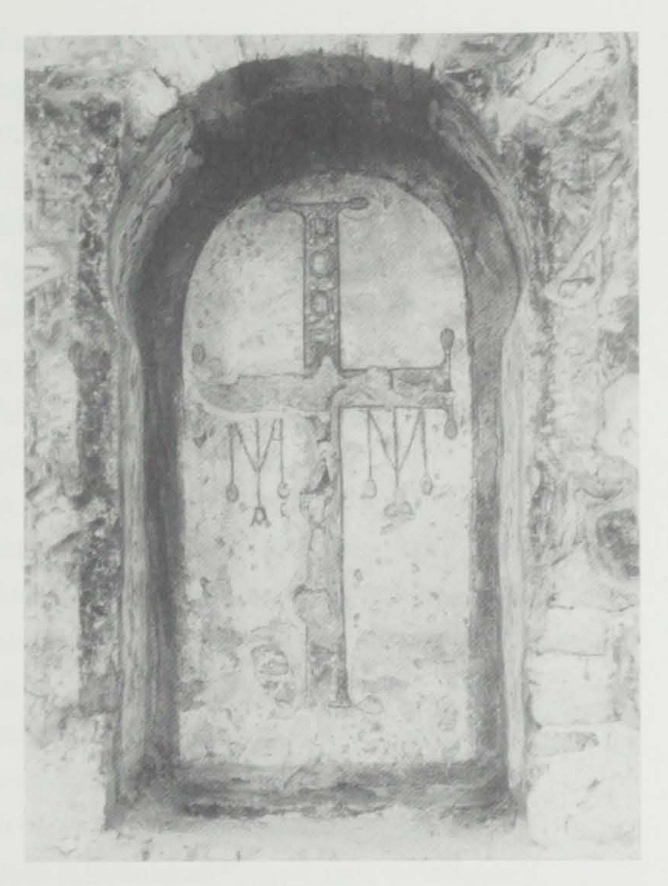


Abb. 9: Spoleto, S. Salvatore, *Crux gemmata* in der Apsisnische

30 V. C. Corbo, „Il Santo Sepolcro di Gerusalemme. Nova et Vetera", *Studium Biblicum Franciscanum. Liber Annuus*, XXXVIII (1988), 391–422, tavv. 59–66, bes. 419 ff. und tav. 62 f. Die Ampulle ist 6,6 cm hoch. S. Gibson und J. E. Taylor, *Beneath the Church of the Holy Sepulchre Jerusalem. The Archeology and Early History of Traditional Golgotha* (London 1994), bes. 80.

31 *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum* (Wien 1866 ff.), XXXIX, 153 f. A. Lipinsky, „La crux gemmata e il culto della Santa Croce […]", *Felix Ravenna*, LXXX/LXXXI (1960), 5–62. B. Bagatti und E. Testa, *Il Golgota e la Croce* (Jerusalem 1978). Zu Spoleto: C. Jäggi, *San Salvatore in Spoleto. Studien zur spätantiken und frühmittelalterlichen Architektur Italiens* (Wiesbaden 1998), 136 f.

es steht nicht auf einem Hügel oder Sockel, sondern wird von zwei Engeln in sehr anschaulicher, wenn auch nicht sonderlich glaubwürdiger Weise getragen.

Es bildet den Fond, vor dem das zweite Kreuz wie schwebend erscheint oder gezeigt wird. In den unteren Vierpaß der *Crux gemmata* sehen wir Adam hochartifiziell einkomponiert. Dargestellt ist, wie er aufersteht und gleichzeitig das Kreuz stützt. In den übrigen Vierpässen befinden sich Engel. Diejenigen links und rechts übernehmen fliegend und mit leichter Hand die Hauptlast bei der Präsentation; der im oberen Vierpaß greift das Kreuz nur an und scheint hauptsächlich dazu da zu sein, eine Banderole mit dem Kreuztitulus zu halten. Das Kreuz selbst besitzt einen regelmäßigen polygonalen Querschnitt. Man ergänzt ihn gedanklich zu oktogonal. Bei genauerer Betrachtung erweist sich die Vorderseite als leicht konkav eingezogen, wodurch das Werkstück vom daran befestigten Körper fast abgelöst wirkt. Jedenfalls ist erneut ein Objekt wiedergegeben, das viel zu aufwendig in der Herstellung ist, als daß das historische Hinrichtungsinstrument gemeint sein könnte. Dagegen spricht auch, daß der Titulus nicht daran befestigt ist, wie Pilatus das seinerzeit angeordnet hatte (Johannes 19, 19), sondern von einem Engel gehalten oder gebracht werden muß. Dagegen spricht die grüne Farbfassung, die wohl auf Lebenssymbolik verweist, was wirkungsvoller allerdings mittels eines Astkreuzes hätte geschehen können. Schließlich spricht dagegen, daß Christus nur mit den Händen an diesen Gegenstand geheftet scheint. Unter den Füßen hat er nicht das zum Kreuz gehörige Suppedaneum, sondern dort ringelt sich ein Basilisk, was gut zu Psalm 90, 13 („Über Aspis und Basilisk wirst Du schreiten, wirst den Löwen und die Schlange zertreten"), aber schlecht zur realistischen Erscheinung des Körpers und zur Nagelung der Füße paßt. (Die Füße sind offenbar erneuert und heute ohne Nägel, aber die Nägel sind trotz des Basilisken sicher vorhanden gewesen.)

Zusammenfassend wäre über die Präsentation des Gekreuzigten in Halberstadt zu sagen: Sie geschieht so symbolträchtig wie möglich. Es ist naheliegend, die Symbole zu einem Text über die Aktualität von Christi Leiden und Triumph zusammenzufügen, und ich will nicht bestreiten, daß eine solche Reflexion und die Katechese des Betrachters wichtige Ziele des Apparats waren. Andererseits würde dieser Text jenem Rauschen von Bedeutung entsprechen, das ebensogut die Voraussetzung wie das Ergebnis eines Christusbildes ist: mit hohem Aufwand erzielte Affirmation. Mindestens ebenso wichtig scheint mir zu sein, daß die Präsentation in Halberstadt auch so irreal und abgehoben wie möglich ge-

schieht. Den gegenläufigen Anspruch, nämlich Wirklichkeit zu repräsentieren, trägt, wenn auch in Übergröße, das Corpus vor, und darin ist es ergreifend; sein Kontext sucht diese Wahrnehmung nach Kräften zu unterlaufen. Jede Realitätsanalogie wird vermieden und jeder Realitätsanschluß geleugnet. Nicht einmal auf der physischen Wirklichkeit des Querbalkens aufstehen darf das Arrangement. Auch an seinem „Fuß" sind noch reliefierte Engelserscheinungen eingeschoben, die das Ganze stützen und von der Welt des Kirchenbesuchers isolieren.

Ein Diskurs der Medialität

Der Kontrast zur Situation am Naumburger Westlettner könnte größer kaum sein. Wo in Naumburg alles getan wird, um die wirkliche Anwesenheit Christi glaubhaft zu machen, wird hier viel unternommen, um sie unglaubhaft zu machen. Angesichts der Beobachtung, daß der Bildhauer des Halberstädter Corpus durchaus um Realismus bemüht war, wirkt diese Feststellung natürlich paradox. Allerdings läßt sie sich auf das beziehen, was man im Hochmittelalter unter dem Status des religiösen Bildes verstand. Kennzeichnend für diesen Status ist auf der einen Seite die Relation zum Urbild, die in Ähnlichkeit besteht. Auf Ähnlichkeit nämlich insistierte Lukas von Tuy, als er das Problem der drei *versus* vier Nägel erörtete. Ähnlichkeit ist der Maßstab des Richtigen und Erlaubten - wie immer man sie sich auch vermittelt denkt. (Berühmt ist das Argument des Dominikaners Giordano da Rivalto, das dieser in einer 1306 in S. Maria Novella in Florenz gehaltenen Predigt entfaltete: Heilige Augenzeugen der Ereignisse wie der Evangelist Lukas und der Jünger Nikodemus haben die Prototypen der Bilder hergestellt. Die Ähnlichkeit beruht also auf Autopsie, deren Ergebnis durch treue Kopistenarbeit weitergereicht wurde.)[32]

---

32 H. Belting, „Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen", in: *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'Arte del XIII secolo*, ed. H. Belting (Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte 2) (Bologna 1982), 35-53, bes. 42. Textausgabe: *Prediche inedite del B. Giordano da Rivalto dell'ordine de' predicatori*, ed. E. Narducci (Bologna 1867), 170-171. Das Moment von Kopie wird selten thematisiert, immerhin kann ich einen Nachweis geben, nämlich im *Liber miraculorum* des Unterlinden-Klosters in Colmar von ca. 1465. Dort ist die Tätigkeit des Kopisten sogar in einer Miniatur festgehalten, die unter jener Miniatur steht, welche die Anfertigung des Originals durch Lukas zeigt (Colmar, Bibliothè-

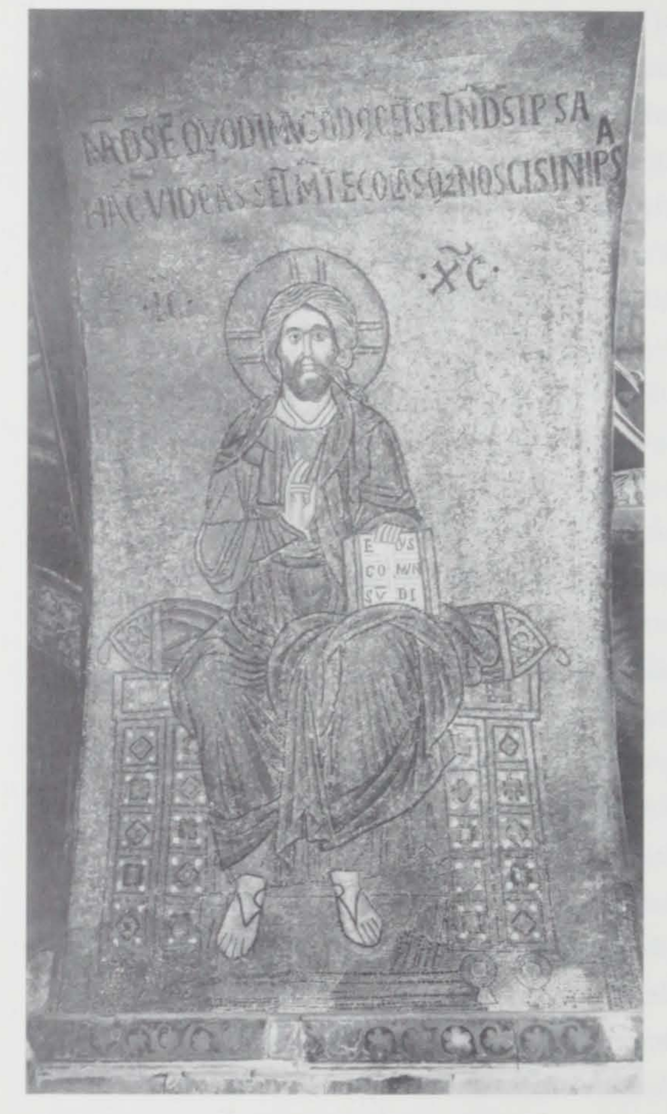


Abb. 10: Venedig, San Marco. Thronender Christus

Auf der anderen Seite ist die Differenz vom Urbild für den Status wichtig: Bild und Urbild sind zwei unterscheidbare Gegebenheiten. In einigen wenigen Fällen wurde es Inschriften übertragen, diesen Umstand an den Artefakten selbst zu erläutern. Diese Inschriften, so meine These, leisten dann etwas Ähnliches wie der Präsentationsapparat in Halberstadt.

Der Durchgang von der Hauptchorkapelle zur Capella di S. Clemente in S. Marco in Venedig ist seit der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts mit einem Mosaik des thronenden Christus geschmückt,[33] das wie eine Wiederholung des thronenden Christus in der Hauptapsis wirkt[34] und durchaus als eine solche gedacht gewesen sein könnte (Abb. 10). In diesem Fall würde sich die Inschrift darüber auf beide Darstellungen und damit auch auf das Hauptbild des Kirchenraumes beziehen. Jedenfalls aber meint der Distichon den thronenden Christus darunter:

que de la Ville, Ms. 495, fol 1r.). Hamburger, *The Visual and the Visionary*, 279–315, Fig. 6. 1. J. F. Hamburger, „Le Liber miraculorum d'Unterlinden: une icône dans l'écrin de son couvent", in: *Les dominicaines d'Unterlinden* (Ausstellungskatalog) (Colmar und Paris 2000), 190–225, bes. Fig. 2.

33 O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, I, 1 (Chicago und London 1984), 54–83, bes. 56 f.

34 Diese Figur ist heute ein Werk des frühen 16. Jahrhunderts, doch scheint es sich um ein relativ genaues *Remake* des Originals der Zeit um 1100 zu handeln. Demus, a. a. O., 31. A. Ødegaard und St. Sinding-Larsen, „Osservazioni sul mosaico dell'apside maggiore di San Marco", *Storia dell'arte marciana: i mosaici*, ed. R. Polacco (Venedig 1997), 56–73.

„NAM DEVS EST QVOD IMAGO DOCET SED NON DEVS IPSA
HANC VIDEAS SED MENTE COLAS QVOD NOSCIS IN IPSA"

(„Das Bild belehrt nämlich über Gott, doch ist es nicht Gott selbst. /
Du sollst es betrachten, aber mit Deinem Geist sollst Du den verehren,
den Du darin erkennst.")

Die Inschrift wurde schon im Mittelalter viel beachtet. Kritische Überlegungen zu der Frage, woher die Formulierung stammt, lassen sich bis ins Jahr 1509 zurückverfolgen. Damals hat ein Bearbeiter behauptet, es handle sich um ein Zitat nach den Dekreten des zweiten Konzils von Nicäa (787).[35]

Was den Wortlaut angeht, trifft diese Vermutung nicht zu, doch atmet das Argument des Distichons zweifellos den Geist jenes Konzils, das den byzantinischen Bilderstreit (mindestens vorläufig) beendete. Letztlich wurden damals durch Kompromißformeln zwischen den Positionen von Bilderfeinden und Bilderfreunden die Fundamente zu jener christlichen Bilderlehre gelegt, die dann im hohen Mittelalter im Westen Gültigkeit besaß und die, indem sie zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten differenziert, wie ein Vorgriff auf die moderne linguistische Semiotik wirkt (Überlegungen, die sich ähnlich auch in der Eucharistielehre finden):[36] Zu unterscheiden ist also zwischen einem Bild und demjenigen, den es abbildet. Verehrung gilt nicht dem Bild, sondern dem Urbild. Das Bild hat aber durchaus Daseinsberechtigung, nämlich in der Lehre sowie als Auslöser von Verehrung. In dieser Funktion kann es als eine Art Kanal zum Urbild benutzt werden.

---

35 R. Bugge, „Effigiem Christi, qui transis, semper honora. Verses Condemning the Cult of Sacred Images in Art and Literature", *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, VI (1975), 127–139. Die Literatur zum Bilderstreit und zum Konzil von Nicäa ist uferlos. Zu den neueren Arbeiten gehören: A. Giakalis, *Images of the Divine. The Theology of Icons at the Seventh Ecumenical Council* (Leiden u. a. 1994), und Chr. Hecht, „Das Christusbild am Bronzetor. Zum byzantinischen Bilderstreit und zum theologischen Bildbegriff", in: *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*, ed. K. Möseneder (Berlin 1997), 1–26.

36 J. Kollwitz, „Bild und Bildtheologie im Mittelalter", in: *Das Gottesbild im Abendland* (Witten und Berlin 1957), 109–138, bes. 121 ff. M. Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art* (Cambridge, Mass. 1989), 203–220. K. Faupel-Drevs, *Vom rechten Gebrauch der Bilder im liturgischen Raum. Mittelalterliche Funktionsbestimmungen Bildender Kunst im Rationale Divinorum Officiorum des Durandus von Mende (1230/1–1296)* (Leiden u. a. 2000), 249–270. M. Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture* (Cambridge, Mass. 1991), 16. Die christliche Bilderlehre aus anthropologischer Sicht: V. Turner und E. L. B. Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives* (New York 1995), 140–171.



Abb. 11: Lando di Pietro, Fragment eines Gekreuzigten, Museum der Osservanza bei Siena

In der Zusammenstellung mit dem Bild sagt der mosaizierte Text dem Besucher von S. Marco: Was er sieht, ist nicht mit dem identisch, was er im Gebet verehren will; er sieht ein Bild, das ihm etwas über das Urbild mitteilt, aber Christus selbst sei das nicht. Das Argument reduziert die Unmittelbarkeit, die ein ungeübter Betrachter einem medialen Ereignis und vollends einem überzeugenden Bild zu unterstellen geneigt ist: Es definiert das Medium Christusbild als Medium - nicht mehr und nicht weniger.

Als Kommentar zum Bild eines Gekreuzigten findet sich der Distichon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Norwegen zitiert.[37] Es handelt sich um ein gemaltes Antependium aus Kinsarvik, das heute im Historischen Museum in Bergen aufbewahrt wird. Dargestellt ist in einem Mittelfeld eine ungewöhnlich konzipierte Kreuzigungsszene, welche verschiedene besonders drastische Momente des Geschehens zusammenzieht, und in den Seitenfeldern die Heiligen Petrus und Paulus sowie Ecclesia und Synagoge. Die Inschrift läuft auf dem Rahmen um und ist nur mühsam lesbar. Dabei ist das Latein derart fehlerhaft, daß sie ohne die Kenntnis besserer Textfassungen nicht verständlich wäre. Ein sonderbares Denkmal - aber zeitlich und thematisch nah am hier behandelten Problem.

Nicht weniger sonderbar ist die Geschichte des Kreuzes der *Osservanza* bei Siena, das vermutlich als Triumphkreuz der Bruderschaftskirche S. Domenico in Camporegio angefertigt worden war. Das lebensgroße, farbig gefaßte Holzcorpus, das ausgesprochen lebensecht gewirkt haben muß, wurde 1944 Opfer eines Bombenangriffs (Abb. 11), und dabei zeigte sich, daß eine Höhlung im Kopf und

37 Bugge, „Effigiem Christi", bes. 135 f.

eine andere in einem der Knie über 600 Jahre lang zwei Pergamentblätter verwahrt hatten. Auf dem einen stehen Gebete, mit deren Hilfe der Bildhauer Lando di Pietro sich einen Anteil an dem Werk sichern wollte. Er begriff es dabei offenbar nicht so sehr als ein *schöpferisches Werk* denn als ein *gutes Werk*, das, indem es den Betrachter belehrte, bei der Seelsorge half und auf diese Weise seinen Initiatoren jenseitigen Kredit verschaffte. Der Text beginnt mit den Worten:[38]

> „Der Herr unser Gott ließ Lando di Pietro aus Siena dieses Kreuz aus Holz schnitzen nach der Gestalt des wahren Jesus, damit die Menschen an das Leiden von Jesus Christus, Gottes Sohn, erinnert werden und an die der Jungfrau Maria. Deshalb Du wahres und heiliges Kreuz Jesu Christi, Gottes Sohn laß den genannten Lando di Pietro zu Gott eingehen."

Der erste Satz verweist auf die Ähnlichkeitsrelation des Bildes und ihre didaktische Funktion. Die zweite hier zitierte Wendung, mit der der Bildhauer seinen Anspruch auf Teilhabe formuliert, wirkt etwas konfus. Wen ruft Lando eigentlich an, das Kreuz, das er geschnitzt hat, oder Christus unter dem Namen des Kreuzes? War der Sienese eine Art Pygmalion, der sein eigenes Geschöpf anbetete? Das Pergament aus dem Knie enthält die folgenden beiden Sätze:[39]

> „Im Jahr des Herrn 1337 im Januar wurde diese Figur vollendet nach der Gestalt des gekreuzigten Jesus Christus, des Gottessohnes. Und ihn muß man anbeten, nicht dieses Holz."

---

38 *Scultura dipinta. Maesti di legname e pittori a Siena 1250–1450*, ed. A. Bagnoli und R. Bartalini (Ausstellungskatalog Siena) (Florenz 1987), 65–68, bes. 66: „Domene dio fece scolpire quest croce in questo / legno alando pieri da siena asimilitudine del / vero ihu xpo per dare memoria ala gente / de la passione di iesu xpo figluolo di Dio. / e dela beata virgine maria, adunqua / tu verace croce santa di yhu expo filio / di dio rende el detto lando a dio. […]" Ich weise auf einen ähnlichen Fall in Hagenau im Elsaß hin. Dort fand sich in der „rückwärtigen Brusthöhlung" eines großen Kruzifixus eine Urkunde mit den Worten: „Hoc opus fecit clemens pictor de baden / Erat depicta anno 1488 orate pro eo [Meisterzeichen] / Et Johan de Confluens adiutor eius. [Meisterzeichen]" H. Rott, „Oberrheinische Meister des 15./16. Jahrhunderts. Namen und Werke", *Oberrheinische Kunst* III (1928), 55–86, bes. 57, Taf. 31–37, bes. Taf. 31.

39 *Scultura dipinta*, 68: „Anno Domini / MCCCXXXVII / di gennaio / fu compiuta / questa fi / gura a si / militudine / di yhu xpo / crocefissio / figluolo di / dio vivo et vero. Et / lui dovend / o adorare / et non que / sto legno."

Wenn das erste Pergament ein wichtiges Zeugnis mittelalterlicher Künstlerfrömmigkeit ist, die ihre Interessen in Konkurrenz zur Frömmigkeit der Auftraggeber wahren muß, dann handelt es sich bei dem zweiten um ein wichtiges Zeugnis der Reflektiertheit eines Künstlers. Ähnlichkeitsrelation und Differenz als Konstituenten des Bildes werden konfrontiert und im Sinn der gültigen Dogmatik bewertet. Allerdings ist anzunehmen, daß alle, die Kruzifixe und Heiligenbilder schufen oder in Auftrag gaben, sich gedanklich mit der Frage des medialen Status dieser Objekte beschäftigten.

Auf der Seite des Klerus und der Seelsorge war das vermutlich selbstverständlich. Das *Rationale Divinorum Officiorum* des Wilhelm Durandus, ein im späten 13. Jahrhundert niedergeschriebenes liturgisches Handbuch, gibt zu dem Problem einen Merkvers, der in Predigten oft wiederholt worden sein dürfte und vermutlich auch hinter der Formulierung des Lando di Pietro steht:[40]

„Effigiem Christi qui transis pronus honora,
Non tamen effgiem sed quod designat adora.
Esse Deum ratione caret cui contulit esse
Materiale lapis effigiale manus.
Nec Deus est nec homo presens quam cernis ymago
Sed Deus est et homo quem sacra figurat ymago."

(„Das Bild Christi ehre, der du vorübergehst, tiefgebeut,
Aber nicht das Bild sollst du anbeten, sondern den, den es bezeichnet.
Es ist wider die Vernunft, wenn man sagt,
Von Menschenhand geformter Stein sei Gott.
Weder Gott noch Mensch ist das Bild, das du siehst,
Aber Gott und Mensch ist der, den das heilige Bild darstellt.")

In einigen spätmittelalterlichen Abschriften des *Rationale* wurde diesen Versen das Distichon des venezianischen Mosaiks angefügt, was auf den homogenen Charakter der theologischen Bilderlehre im Hochmittelalter verweist.[41]

---

40 *Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Officiorum I–IV*, 35. Wörtliche Übersetzung: Faupel-Drevs, *Vom rechten Gebrauch der Bilder*, 381.

41 J. M. Neale und B. Webb, *The Symbolism of Churches and Church Ornaments* (Leeds 1843, Reprint London 1973), 54.



Abb. 12: Nikolaus Gerhaert, Kreuz auf dem alten Friedhof in Baden-Baden
(historische Aufnahme)

Auf diese Theologie möchte ich das Halberstädter Kreuz beziehen: eine Konstruktion, die das daran befestigte *Corpus* mit Symbolen umschreibt und dabei als Nicht-Wirklichkeit definiert, nämlich als ein – wenn auch nach Möglichkeit realistisches und ergreifendes – *Bild*. Es belehrt den Besucher über Christus, seine Leiden und seinen Triumph, es packt ihn emotional, es ist ein medialer Kanal für ein Gebet zu Christus; aber nicht Christus ist es, der hier erscheint. Vielmehr läßt ein kunstvoller Apparat ein kunstvolles Bild erscheinen.

An dieses Beispiel eines Kreuzes könnte man nun Hunderte andere anschließen, die ganz verschiedene Dinge mit ganz verschiedenen Mitteln thematisieren, aber immer auch das: Es handelt sich nicht um den toten Christus, sondern um ein Bild von ihm. Einer Verwechslung von Bild und Urbild wird mehr oder weniger subtil stets vorgebeugt. Ausgehend von dem Stichwort Subtilität möchte ich einen kurzen Blick ins Spätmittelalter und auf das 1467 aufgestellte Baden-Badener Friedhofskreuz von Nikolaus Gerhaert tun, eine der wichtigsten Darstellungen des gekreuzigten Christus überhaupt (Abb. 12):[42] Auf den ersten Blick scheint es sich um eine konsequent naturalistische Veranstaltung zu handeln. Wer sich aber darauf einläßt, das Bildwerk als virtuelle Realität zu lesen, wird bald mit Problemen konfrontiert und über kurz oder lang von dieser Interpretation des Wahrnehmungsvertrages abgebracht. Genannt sei stellvertretend die Gestalt des Kreuzes. Dargestellt sind vom Zimmermann eilig geglättete und zur Verarbeitung vorbereitete Balken, die dort, wo ihr Durchmesser abnimmt, noch reichlich Reste von Rinde und Ästen aufweisen. Das könnte man illusionistisch nennen, auch wenn man im Vergleich mit den sparsamen und trotzdem wirkungsvollen Andeutungen beim Kreuz des Naumburger Westlettners von einer reichlich aufdringlichen und demnach kontraproduktiven Illusion sprechen müßte. Warum aber läuft der Querbalken des Baden-Badener Kreuzes nicht nur auf einer, sondern auf beiden Seiten sich verjüngend und Rinde zeigend aus? Gerade jemand, der Holz verarbeitete, wie das für einen spätmittelalterlichen Bildhauer gilt, muß die Unmöglichkeit eines solchen Phänomens doch empfunden haben! Und warum erscheinen an den beiden Enden die gekappten Äste auch noch ansatzweise symmetrisch? Mit diesen Beobachtungen ist das Problem aufgeworfen, ob es sich etwa gar nicht um

---

42 M. Baxandall, *Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen* (München 1984), 329 mit der älteren Literatur. Das Kreuz befindet sich jetzt in der Baden-Badener Schloßkirche.

ein naturalistisch reproduziertes Hinrichtungsinstrument handelt, sondern um eine besonders raffinierte Form der *Crux gemmata*, deren Enden statt wie im Original mit Schwalbenschwänzen (Abb. 8) oder wie in Halberstadt mit Dreipässen (Abb. 7) nun in Baden-Baden mit der zeit- und ortstypischen Astwerk-Ornamentik geziert sind.[43] In der Tat scheint es um Virtuosität und Dekoration mit den Mitteln eines ostentativ desintegrierten Naturalismus zu gehen und damit auch um den Ausweis, daß der lebensgroße Gekreuzigte ein Kunstprodukt ist. Dazu paßt, daß der Kreuzstamm unterhalb des Querbalkens durchgehend als das erscheint, was er tatsächlich ist, nämlich Stein, und unten in einem architektonisch gestalteten Sockel endet. Wo dieser den Boden berührt, oder genauer: jenes von Nikolaus Gerhaert naturalistisch gestaltete Hügelchen, das für Golgota steht, aber auch eine Fortsetzung des Friedhofs zum Kreuz hin sein könnte, da trifft nicht simulierte Wirklichkeit auf simulierte Wirklichkeit, sondern es ist ein gemeißeltes Kunstprodukt, das auf einem Stück Wirklichkeits-Simulation steht.

Ein Diskurs der Authentizität

Je länger man sich mit Kreuzen befaßt, um so isolierter steht das am Naumburger Westlettner da, und zwar weil es nicht oder nur auf prekär nachlässige Weise als Kunstprodukt ausgewiesen ist. Stellt man sich das jedenfalls etwas früher entstandene Triumphkreuz auf dem Ostlettner in der Art des Halberstädter vor – oder eher noch in der Art des Wechselburger,[44] das den Halberstädter Apparat mit einem Dreinagelcorpus kombiniert, wie er vom Ostlettner ja vielleicht sogar erhalten ist –, dann wirkt das Konzept am Westlettner provozierend: Dem theologisch gedeckten „Sein Bild hängt über dem Lettner und dem Altar" steht kaum absichtslos gegenüber „ER hing in der Tür".

„In der Tür" befinden sich noch zwei steinerne Engel, die je ein Weihrauchfaß schwenken (Taf. I). Man neigt dazu, auch sie als präsent zu erleben. Der Besucher

43 W. Paatz, „Das Aufkommen des Astwerkbaldachins in der deutschen spätgotischen Skulptur und Erhard Reuwichs Titelholzschnitt in Breidenbachs ‚Peregrinationes in Terram Sanctam'", in *Bibliotheca Docet. Festschrift für Carl Wehmer* (Amsterdam 1963), 355–367. A. Seeliger-Zeiss, *Lorenz Lechler von Heidelberg und sein Umkreis. Studien zur Geschichte der spätgotischen Zierarchitektur und Skulptur in der Kurpfalz und in Schwaben* (Heidelberg 1967), 38–49.

44 Nier, *Die mitteldeutsche Skulptur der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts*, 358–361.

kann von den kindgroßen Gestalten annehmen, daß sie auf dem Türsturz und jedenfalls hinter dem Querbalken gelandet sind. Die Rauchfässer, die nicht mehr als Originale erhalten, aber mit einiger Sicherheit zutreffend ergänzt sind, pendeln jedenfalls in demselben Raum, in dem der Besucher und der Gekreuzigte sich aufhalten. Die Frage ist, was dieser Kontext für das Erscheinen Christi bedeutet. Trauernde Engel bei einem Gekreuzigten sind etwas Vertrautes und lassen sich in die Erzählung von Christi Opfertod einordnen, ähnlich Engel mit Kelchen, die das Blut auffangen. Sie stellen im Bild eine allegorische Ebene her. Demgegenüber wird man inzensierende Engel nur auf die Liturgie beziehen können. Ich möchte die Naumburger Skulpturen von der seit der Väterzeit etablierten Vorstellung her verstehen, daß Engel beim Gottesdienst anwesend sind und ihn unsichtbar und unhörbar mitfeiern. Thomas von Aquin, dem Mönch und Gelehrten, war dies so selbstverständlich, daß er sagte, wenn er den Chor verlasse und seiner wissenschaftlichen Arbeit nachgehe, so bedeutete das für ihn auch, auf die Gegenwart der Engel verzichten zu müssen.[45] Die Naumburger Engel mit den Rauchfässern ergänzen also nicht eine visuelle Kreuzigungserzählung, sondern stellen das Erscheinen des Gekreuzigten in einen liturgischen Zusammenhang.

Um an die Aufzählung der Besonderheiten des Westchors anzuschließen und sie abzurunden, sei hier noch darauf verwiesen, daß das Lettnerportal mit dem Kruzifixus sein einziger Zugang ist. Üblicherweise haben Chöre Seiteneingänge, die zur Sakristei oder zum Kreuzgang führen, und die Lettnerportale wurden nur zu besonderen Anlässen und vom Kirchenvolk genutzt, wenn man es in den Chor einließ. So ist es auch im Naumburger Ostchor. Im Fall des Westchors aber muß der Klerus stets durch das Lettnerportal eingezogen sein. Zuweilen zog er durch dieses Portal in feierlicher Prozession ein. Denkt man an doppelchörige Kirchen wie Bamberg oder Trier, deren Liturgie besser dokumentiert ist, so wird man davon ausgehen dürfen, daß sich das Domkapitel für bestimmte Handlungen gemeinschaftlich aus dem Ostchor in den Westchor begab.[46] Das konnte geschehen, um ein besonders ausgezeichnetes Stundengebet zu halten oder um eine beson-

---

45 H. Düllman, „Engel und Menschen bei der Meßfeier", *Divus Thomas*, XXVII (1949), 281–292, 381–411, bes. 284. A. Angenendt, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter* (Darmstadt 1997), 435.

46 Z. B. Bamberg: R. Baumgärtel-Fleischmann, „Der Bamberger Dom. Die Umgestaltungen des Innenraums [...] bis zum Ende des Mittelalters", in: *Heiliger Raum*, 58–95, bes. 94. Trier: F. Ronig, „Was der Liber Ordinarius des Trierer Domes über die Einbeziehung der Kunstwerke in die Liturgie aussagt", ebenda, 100–116, bes. 108.

dere Messe zu feiern, sagen wir im Gedenken an die Stifter. In diesem Fall schritten Diakone mit Rauchfässern voran und machten gemeinsam mit ihren steinernen Engelsgenossen die Einbeziehung des Gekreuzigten in die Liturgie, ihre Worte, Gesänge sowie ihre Handlungen und nicht zuletzt ihre Düfte unmittelbar anschaulich. Aber auch wenn der Klerus ohne Weihrauch einzog, dürften die inzensierenden Engel dafür gesorgt haben, daß die Kleriker, die das Portal benutzten, jenen von Walter Bauer beschriebenen Eindruck „ER hing in der Tür" auf eine spezifische Weise einordnen und nutzen konnten: einordnen als Teil eines liturgischen Erlebens und nutzen als Intensivierung des liturgischen Erlebens.

Dabei muß man wissen, daß Liturgie als Aufführung für die Gemeinde eine Erfindung der katholischen Reform des 16. Jahrhunderts ist. Als der Kultur-Anthropologe Victor Turner im christlichen Kult nach „liminalen" Phänomenen suchte, fand er solche nur in Rückbildung vor. Liminal meint dabei, daß die kulttreibende Person oder Gruppe zeitweilig - sei es kurz- oder längerfristig - aus den gesellschaftlichen Strukturen, denen sie angehört, heraustritt und in einer vermeintlich von göttlicher Kraft erfüllten, verstandesmäßig nicht klassifizierbaren Orts- und Zeitlosigkeit agiert („auf dem Schoß der Götter" - so Edith L. B. Turner im Vorwort zum Buch ihres Mannes über Pilgerschaft). Es handelt sich um ein Phänomen, das die Ethnographen den Stammesreligionen zuordnen.[47] Ich kann mir allerdings gut vorstellen, daß Victor Turner im christlichen Kult der vorreformatorischen Zeit und hinter den Lettnern eindeutige Zeugnisse des Liminalen entdeckt hätte, nämlich eine vordringlich auf inneren Vollzug gerichtete Liturgie, welche den Kulttreibenden ein aus der Alltagswelt herausgelöstes Erleben eröffnete. Im Idealfall wird sich jene „Gemeinschaft mit Gott", die Gottesdienst bis heute sein will, sinnlich erfahrbar hergestellt haben.[48] Natürlich ist an dieser Aussage viel Spekulation. Soweit ich sehe, gibt es keine Schriftquellen, die uns informieren, welches Erleben ein Mönch, Kanoniker oder Domherr von der Teilnahme am Stundengebet oder an der Messe erwartete, doch wurde mystisches Erleben allgemein als Begnadung angesehen. Was über eucharistische Wunder während der Messe berichtet wird, könnte dies illustrieren.[49] An dieser Stelle scheint es interessanter, wenn ich an Bildwunder mit Kruzifixen erinnere.

---

47 Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture,* XV („in the lap of the gods"), 3 f., 249 f. V. Turner, *The Ritual Process* (Chicago 1969, deutsch: *Das Ritual*, Frankfurt a. M. 1989).

48 T. L. Carson, *Liminal Reality and Transformational Power* (Lanham, Maryland 1997), bes. 85–88.

49 Rubin, *Corpus Christi*, 108–129.

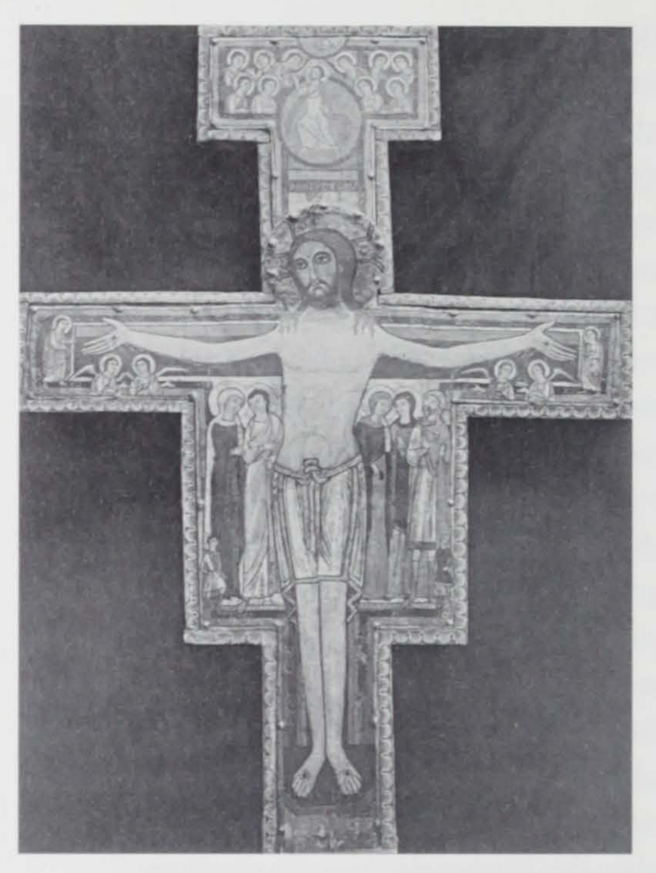


Abb. 13: Assisi, S. Chiara. Kreuz aus S. Damiano

Zu beginnen ist mit Bernhard von Clairvaux, dem „Lehrer der Mystik".[50] Bei dem 1178 von dem Mönch Herbert zum ersten Mal erzählten *Amplexus*-Wunder geschieht folgendes:[51] Eine „crux cum suo crucifixo" erscheint dem betenden Bernhard in der Kirche. Als er den Gekreuzigten verehrt, wird dieser lebendig, löst die Arme vom Kreuz und umarmt den Heiligen. Ein Mönch, der Gewährsmann von Herberts Gewährsmann, wird Zeuge des Vorgangs und sollte wohl als der eigentliche Visionär benannt werden. Fortfahren könnte man mit dem heiligen Franziskus, der, einige Jahrzehnte bevor der Naumburger Westlettner entstand, in Assisi erlebte, wie ihn ein Kuzifix ansprach. Es handelte sich um eine *Croce dipinta*, die in S. Chiara, Assisi erhalten ist (Abb. 13).[52] Vielleicht war es aber auch gar nicht dieses Kreuz, sondern Christus selbst, der durch das Kreuz von S. Damiano mit Franziskus redete. In der *Vita secunda* des Thomas von Celano von 1246/47 lesen wir:[53] „Da sprach das gemalte Bild des ge-

---

50 E. Wellens, „Saint Bernard mystique et docteur de la mystique", in: *S. Bernard. Pubblicazione commemorativa nell'VII centenario della sua morte* (Mailand 1954), 66–91.

51 PL, CLXXXV, 419 f.: „Notus est mihi monachus, qui beatum Bernardum abbatem aliquando reperit in ecclesia solum orantem. Qui com prostratus esset ante altare, apparebat ei quaedam crux cum suo crucifixo super pavimentum, posita coram illo, quam idem vir beatissimus devotissime adorabat, ac deosculabatur. Porro ipsa majestas, separatis brachiis a cornibus crucis, videbatur eumdem Dei famulum amplecti, atque astringere sibi: quod cum monachus ille aliquandiu cerneret, prae nimia admiratione stupidus haerebat, et quasi extra se erat." J. France, *The Cistercians in Medieval Art* (Strund 1998), 29.

52 M. Bigaroni, H.-R. Meier und E. Lunghi, *La Basilica di S. Chiara in Assisi* (Perugia 1994), 140–164 (E. Lunghi).

53 *Fontes Franciscani*, ed. E. Menestò und St. Brufani (Assisi 1995), 452: „[...] imago cruzifixi, la-

kreuzigten Christus zu ihm, indem es die Lippen bewegte: Franziskus, sprach es zu ihm und nannte ihn beim Namen, geh und stell mein Haus wieder her, das, wie du siehst, gänzlich in Ruinen liegt." Erkennbar problembewußt hinsichtlich der Bildtheologie und des Glatteises, auf das sich begab, wer die Differenz zwischen Bild und Urbild aus den Augen verlor, formulierte demgegenüber Bonaventura in der *Legenda maior* bald nach 1260:[54] „Und als er [Franziskus] tränenden Auges zum Kreuz des Herrn aufblickte, hörte er mit den körperlichen Ohren eine Stimme, die von jenem Kreuze ausging und dreimal sprach: [...]" Bonaventura unterstellt dem Bild nicht, daß es lebendig oder mit Christus identisch wurde, aber auch sein Bericht kann im Sinn einer Präsenz Christi gelesen werden.

Übrigens dürfte die Legende vom „ersten sprechenden Crucifixus der christlichen Religionsgeschichte"[55] den Naumburger Klerikern und ihren Pfarrkindern bekanntgeworden sein, noch ehe Bonaventura seine entschärfte Variante schrieb. Der Franziskaner-Tertiarin Elisabeth von Thüringen war nicht lange nach ihrer Heiligsprechung 1235 im Nordwestturm des Doms eine Kapelle eingerichtet worden[56], und als Seelsorger, die Bischof und Domkapitel entlasteten, waren die Franziskaner in der Diözese Naumburg damals gern gesehen.[57]

Einschlägig scheinen mir auch die Begierden und Erlebnisse der Dominikanerin Margarethe Ebner (= 1351), die sie in ihren *Offenbarungen* beschreibt:[58] Einmal entwendete sie ein „groz criucz", das sie sich auf den Leib legte und mit dem sie dann einschlief „in grozzer gnad". Beim Gekreuzigten im Bett war sicher nicht ausdrücklich die Gewißheit gefragt, es mit einem Stück Holz zu tun zu haben. Bei anderer Gelegenheit - man darf es wohl so formulieren - verliebte Margarethe sich in den „grozz cruzifixus in dem cor" der Klosterkirche von Medingen. Sie begehrte, ihn zu küssen und zu umarmen. Da er aber hoch angebracht war

---

biis picturae deductis, colloquitur. Vocans enim ipsum ex nomine: ‚Francisce' inquit, vade, repara domum meam, ut cernis, tota destruitur.'"

54 *Fontes Franciscani*, 787: „Cumque lacrymosis oculis intenderet in dominicam crucem, vocem de ipsa cruce dilapsam ad eum corporeis audivit auribus, ter dicentem: [...]".

55 H. Feld, *Franziskus von Assisi und seine Bewegung* (Darmstadt 1994), 118. Dort, 81 und 119, finden sich noch weitere Beispiele für sprechende und handelnde Kreuze.

56 Schubert, *Der Naumburger Dom*, 186.

57 W. Schlesinger, *Kirchengeschichte Sachsens im Mittelalter*, II (Köln und Graz 1962), 116, 137.

58 Ph. Strauch, *Margarethe Ebner und Heinrich von Nördlingen* (Freiburg im Breisgau und Tübingen 1882), bes. 21.

und eine Mitschwester, der sie sich anvertraut hatte, ihr nicht helfen wollte, mußte sie das Vorhaben aufgeben. Doch erscheint ihr der Kruzifixus dann im Schlaf: „mir was, wie ich vor dem selben bild stüend mit der begird, die ich an ligend emsclichen het, und so ich also vor im staun, so naigt sich min herr Jhesus Cristus her ab von dem criucz und liezz mich küzzen in sin offen hercz und trankt mich mit sinem bluot dar usse, und enphieng ich da als grozze creftig gnaud und süezkait, diu an mir lang wert." Bei Margarethe verschwindet der mediale Filter gleichsam aus der Wahrnehmung und aus dem Verhalten dem Bild gegenüber. Deutlicher als in den Beschreibungen der Franziskaner-Vision stellt sich die Illusion von Unmittelbarkeit her. Dabei dürfte der Unterschied vor allem mit dem Umstand zu tun haben, daß Margarethe ihr Erleben selbst beschreibt und dabei nicht den dogmatischen Zensor im Kopf hatte wie die Franziskus-Biographen. Jedenfalls kam es öfter vor, daß Frommen der Kruzifixus als Präsenz Christi entgegentrat.

Dagobert Frey wies in seinem wichtigen Aufsatz *Der Realitätscharakter des Kunstwerkes* darauf hin, daß es spezieller und besonders eindringlicher Darstellungsformen gar nicht bedurfte, damit Bilder mystische Wahrnehmung auf sich zogen.[59] Nicht zuletzt deshalb ist es zweifelhaft, ob man dem beschriebenen Phänomen mit einem Konzept wie *Macht der Bilder* nahekommen würde, das den Bildern einen aktiven, den Bildbenutzern aber einen passiven Part zuweist.[60] Tatsächlich scheint es eine besondere Qualifikation der Bildbenutzer gewesen zu sein, welche die mediale Barriere aufhob. Im Zusammenhang dieser Studie sind die Wunderberichte wichtig, weil sie folgendes belegen: Neben dem dogmatischen Diskurs der Mittelbarkeit, der die Seelsorge prägte und dort der Verwechslung von Bild und Urbild vorbeugte, gab es einen mystischen oder liminalen Diskurs der Unmittelbarkeit. Umrisse einer Theorie – Gegenentwurf zur liturgischen Theorie des Bildes – hat dieser Diskurs in einer Predigt Meister Eckharts gefunden. Dort heißt es beispielsweise: „diu natûre ergiuzet sich zemâle in daz bilde" („die Natur ergießt sich völlig in das Bild"), und: „Bilde nimet aleine sîn wesen âne mittel an dem, des bilde ez ist, und hât éin wesen mit im und ist

---

59 Frey, „Der Realitätscharakter des Kunstwerks" (1984), 124.

60 Daß Macht ein Kräfteverhältnis sei, darauf hat Michel Foucault hingewiesen. Sie verlaufe genauso durch die Beherrschten wie durch die Herrschenden. F. Deleuze, *Foucault* (Frankfurt am Main 1997), 99–130. Für die *Bildmacht* bedeutet dies, daß sie vom Betrachter akzeptiert sein muß und mitgestaltet wird.

daz selbe wesen" („Ein Bild nimmt sein Sein ohne Vermittelndes allein aus dem, dessen Bild es ist und hat *ein* Sein mit ihm und ist dasselbe Sein").[61] Dieser Diskurs war offensichtlich elitär - nicht im sozialen, aber im spirituellen Sinn. Er diente der Heiligung einzelner, indem er Kulttreibenden ermöglichte, die eigentlich festgeschriebene Schwelle zwischen Bild und Urbild erlebnishaft zu überwinden.

Auf diesen Diskurs möchte ich den Naumburger Gekreuzigten versuchsweise beziehen. Wenn es sich bei der Skulptur nicht um eine Vorlage für mystisches Erleben handelte, so könnte sie als eine Art Initiationsinstrument für den Klerus und dessen Eintritt in die liturgische Erlebniswelt des Westchors gedacht gewesen sein. „Ich bin die Tür, wer durch mich hineingeht, wird gerettet werden" (Johannes 10, 9). Dieses Christuswort wird aus unmittelbar einsichtigen Gründen gern als die Textgrundlage des Naumburger Gekreuzigten am Lettnerportal benannt.[62] Demgegenüber geht mein Vorschlag dahin, die simulierte Epiphanie als Teil eines informellen „Durchgangs-Ritus"[63] und Ankündigung dessen zu verstehen, was die Kanoniker bei ihren Gottesdiensten hinter dem Lettner mit Fug und Recht erwarten durften: eine Begegnung mit Christus, und sei es im schwierigen Wunder der Eucharistie, wo sein gemarterter Leib authentisch eßbar und sichtbar wird - aber nur als weißes Brotscheibchen.

Nun hatte das Stiftergedenken in Naumburg offenbar einen besonderen Stellenwert, und dieser Stellenwert mag es erklären, wie die bildliche Präsenz der Stifter im Chor bis zur Simulation getrieben werden konnte (Abb. 1).[64] Das ist aber allein kein plausibler Grund dafür, daß es ausgerechnet in Naumburg auch noch zur Simulation eines Gekreuzigten kam. Daß die *Liturgie* in Naumburg einen besonderen Stellenwert besaß, wird nämlich niemand behaupten können. Immerhin darf man auf die Möglichkeit einer einheitlichen Medienstrategie verweisen. Damit sind wir aber beim künstlerischen Konzept des Westchors angekommen, und von dort ist es nicht weit bis zur kunsthistorischen Figur des Naumburger Meisters, jenes ominösen Bildhauer-Architekten, dessen angeborenem oder erworbenem

---

61 Meister Eckhart, *Mystische Traktate und Predigten*, ed. G. Wehr (München 1999), 44–51.

62 Zuletzt: Schulze, *Der Westlettner des Namburger Doms*, 17.

63 Ich bin mir klar darüber, daß sich dieser Sprachgebrauch nicht deckt mit dem, was der Ethnograph Arnold van Gennep unter „rites de passage" verstand. Vgl. A. van Gennep, *Les rites de passage* (Paris 1908, deutsch: *Übergangsriten*, Frankfurt a. M. 1999).

64 Schwarz, „Liturgie und Illusion".

Naturalismus die hier besprochenen Phänomene normalerweise zugeordnet werden. Aus diesen Kontexten heraus will ich abschließend argumentieren. Es geht jetzt um den kulturellen und künstlerischen Hintergrund des Konzepts.

Werkstatt, Auftrag, Aufgaben

Was die Entstehungsbedingungen der Medienkonfigurationen Westchor und Westlettner betrifft, so scheint mir das, was die Kunsthistoriker im Verlauf eines Jahrhunderts als die Wanderung des Naumburger Meisters rekonstruiert haben, von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Wilhelm Vöge war es, der 1905 zum ersten Mal darauf hinwies, daß es stilistische Verbindungen zwischen den Naumburger Westchor-Skulpturen und der Skulptur der Kathedrale von Reims gibt.[65] Andere Autoren brachten Amiens, Metz, Noyon, Chartres und Straßburg ins Spiel.[66] Unabhängig von der Frage, ob man wirklich eine geschlossene Reiseroute eines Bildhauers von Reims nach Naumburg mit den genannten Zwischenstopps und einem längeren Aufenthalt in Mainz[67] annehmen soll, ist doch klar, daß die Skulpturen ebensosehr ein Ereignis französischer wie deutscher Kunstgeschichte sind. Genau gesagt handelt es sich um eine Filiation französischer Kathedralskulptur in Thüringen. Der Bildhauertrupp – es waren sicher mehrere Künstler – dürfte um 1250 in Naumburg so exotisch gewirkt haben wie das Städtchen Naumburg auf die Bildhauer. Für uns ist die Überlegung von Interesse, daß unter diesen Umständen bei der Konzeption des Ensembles weder die Kommunikationsregeln der einheimischen Gesellschaft noch die der französischen Kathedralskulptur

---

65 W. Vöge, „Die Deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts", *Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin. Sitzungsberichte*, V (1905), 29–32, und in: W. Vöge, *Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien* (Berlin 1958), 219–223.

66 Überblick über den Gang der Forschung zu diesem Problem: G. Lutz, „Zu den französischen Voraussetzungen der Naumburger Werkstatt", in: *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur*, 431–458.

67 Zum Mainzer Westlettner zuletzt: Chr. Kitzlinger und St. Gabelt, „Die ehemalige Westlettneranlage im Dom zu Mainz", in: *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur*, 205–243. Grundlegend: A. Peschlow-Kondermann, *Rekonstruktion des Westlettners und der Ostchoranlage des 13. Jahrhunderts im Mainzer Dom* (Wiesbaden 1972). Die Arbeit wurde durch D. von Winterfeld besprochen: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXXVII (1974), 67–78. Im Vorbereitung ist eine größere Arbeit von Kathryn Brush, welche auf der unpublizierten Dissertation der Verfasserin fußt (Brown University, Providence/Rhode Island 1987).

wirklich in Kraft waren. Vieles, was unter entspannteren Verhältnissen selbstverständlich gewesen wäre, mußte in einem kulturelle Schranken überwindenden Akt zwischen den Auftraggebern (Bischof und Domkapitel) und den Künstlern erst ausgehandelt werden. Dabei werden sich die Auftraggeber nur nach und nach darüber klargeworden sein, was die Bildhauer *konnten*. Und die Bildhauer hatten es sicher nicht leicht, wenn es darum ging zu verstehen, was die Auftraggeber *wollten*, und zwar auch deshalb, weil es Memorialräume wie den Naumburger Westchor weder in Frankreich noch sonstwo gab. Was herauskam, war ein fraglos riskantes Konzept: steinerne „Charakterschauspieler" (Wilhelm Pinder)[68], welche die seit ca. 200 Jahren toten Stifter im Memorialraum vertreten und das fromme Andenken des Domklerus stimulieren, daneben ein steinerner Gekreuzigter, der, wie ich zu zeigen versuchte, die Leistungen der Liturgie einholt und Christi körperliche Gegenwart simuliert. Das ist über die Maßen suggestiv, gleichzeitig aber auch so etwas wie eine Leistungsschau der französischen Kathedralskulptur, die, aus ihrer kulturellen Bindung entlassen, hier zeigen kann, was im mittleren 13. Jahrhundert von den Darstellungsfertigkeiten her möglich, aber selten anwendbar war. Genau gesagt wurde eine künstlerische Sprache im Zentrum des Darstellungsensembles akzeptiert, die sich sonst in einem Bereich entfaltete, den Michael Camille „die Ränder der Kathedrale" nannte: Man denke an die von unten kaum sichtbaren Atlanten und Masken im äußeren Obergadenbereich von Notre-Dame in Reims (Abb. 14). Hier herrscht dasselbe imitative Verhältnis zum



Abb. 14: Reims, Kathedrale. Stützfigur am Hochchor

68 W. Pinder und W. Hege, *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke* (Berlin 1925), 49.

Naturvorbild, doch ist der Auftrag ein dekorativer, vielleicht auch ein apotropäischer. Dabei handelt es sich, wie Camille formuliert, um die am weitestgehenden menschlichen und am wenigsten göttlichen Formen an diesem Bauwerk.[69] Das läßt sich in aufschlußreicher Weise auf Naumburg übertragen, sowohl auf die Stifter als auch auf den Gekreuzigten, wobei ich aus der Medienperspektive den Akzent beigeben würde: weitestgehend nicht nur menschlich, sondern auch *wirklichkeitsanalog* und so wenig göttlich wie *bildhaft*.

Es gibt in Naumburg aber ebenso die Stellen, wo die Bildhauer konzeptuell gegensteuerten und die Illusion einer medial vermittelten Unmittelbarkeit brachen. Dazu bedienten sie sich in einem Fall einer Konvention, auf die sie vor Ort getroffen waren, in einem anderen Fall einer Konvention aus ihrer Heimat.

Am Lettnerportal steht über dem Gekreuzigten ein ausgemalter Vierpaß mit dem thronenden Christus, zu dessen Seiten zwei Engel die Leidenswerke als Gnadenargumente vorweisen (Abb. 2).[70] Die nunmehr endzeitlich gewendete Leidensthematik und das Motiv des Engelspaares verbinden die Darstellungen unten und oben; man wird sie aufeinander zu beziehen haben. Allerdings gibt es neben der vertikalen Bezugsachse auch eine horizontale. Sie verläuft durch das Langhaus des Doms zum Ostlettner, an dessen Brüstung in der Mitte ein weiteres gemaltes Thronbild Christi zu sehen ist (Abb. 4).[71] Es ist 20 bis 30 Jahre älter und zeigt nicht den zum Gericht Wiedergekehrten, sondern den Pantokrator, den immerwährenden Herrscher. Beide Darstellungen sind nicht nur thematisch, sondern auch medial vom Gekreuzigten (bzw. von *den* Gekreuzigten, dem unter dem Westlettner und dem, den es einst über dem Ostlettner gab) abgehoben. Die gemalten Darstellungen erscheinen betont bildhaft. Dafür ist unter anderm die beidemal formelhafte Komposition verantwortlich. Am Westlettner wird der Effekt durch den Verweis auf den Ostlettner und durch die auffällige Rahmung mit der erhaben gearbeiteten Inschrift unterstrichen. Um so mehr frappiert der Gekreuzigte am Portal.

Von anderem Realitätsbezug als dieser Gekreuzigte sind auch die beiden Figuren der Trauernden (Abb. 2). Sie sind von seiner Gegenwart sonderbar ab-

---

69 M. Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art* (London 1992), 77–85. Photographische Dokumentation der Reimser Skulpturen: R. Hamman-Mac Lean und I. Schüssler, *Die Kathedrale von Reims*, II, 8 (Stuttgart 1996).

70 Schubert, *Der Naumburger Dom*, 76–79.

71 Schubert, *Der Naumburger Dom*, 52.

gelöst, weil sie nicht dort stehen, wo die von unzähligen Kreuzigungsbildern produzierte Sehgewohnheit sie erwarten läßt, nämlich zu Füßen des Kreuzes. Dieser Platz ist, wie gesagt, dem Benutzer des Portals eingeräumt, und diesem Umstand verdankt die Präsenz des Gekreuzigten viel Beglaubigung und der Benutzer viel Betroffenheit. Die Assistenzfiguren sind nach außen gerückt und auf je einen mit Blendmaßwerk verzierten Sockel erhoben, eine Position, die sie mindestens ebensosehr als zwei Heiligenbilder eigenen Rechts wie als Teilnehmer einer Szene erscheinen läßt. Was sie mit dem Gekreuzigten verbindet, hat mehr mit kunstvoller Komposition als mit dem visuellen Nachvollzug von Erzählung zu tun.



Abb. 15: Reims, Kathedrale. Visitatio-Gruppe am mittleren Westportal

Von allen Naumburger Skulpturen sind sie vielleicht die am meisten künstlerischen. Ich meine das in dem Sinn, daß sie am komplexesten angelegt sind, aber unsere Erwartung in den geradlinigen Naturalismus der Naumburger Werkstatt auch etwas düpieren. Das tun sie, wie sich gleich zeigen wird, indem sie sich an ältere französische Bildwerke anlehnen. Ein „besonders kunstvolles System räumlich gegen- und miteinander wirkender Achsen und Achsenbeziehungen" hebt Ingrid Schulze in ihrem *Kunststück* über den Naumburger Westlettner am Johannes hervor.[72] Die Figur der Maria führt sie auf antike Skulpturen von Beterinnen zurück, wo in der Tat der Gestus wörtlich vorgebildet erscheint. Was den Rhythmus des Standmotivs angeht, so ist ein „antikisches" Moment ohnehin nicht zu übersehen. Nun be-

72 Schulze, *Der Westlettner des Naumburger Doms*, 31.

sitzt die Bildhauerei in der Reimser Bauhütte, die, wie auch immer man die Zusammenhänge bewertet, im Hintergrund der Naumburger Werkstatt steht, eine antikisierende Komponente.[73] Berühmt ist die Visitatio-Gruppe am mittleren Westportal der Kathedrale, deren Kenntnis zum Grundbestand künstlerischen Wissens der Naumburger Bildhauer gehört haben muß, auch wenn sie vielleicht doch nicht zu den ältesten Reimser Skulpturen gehört, sondern erst gegen Ende der dreißiger Jahre entstanden ist, wie Peter Kurmann belegen möchte (Abb. 15).[74] Ingrid Schulzes Vergleich ist vom Kontext her also besser begründet, als es Ernst Schubert erscheint, der ihr Büchlein rezensiert hat.[75] Ein Anknüpfen an die Antike und damit an die Vorgeschichte der Reimser Kathedralskulptur kann angesichts der Distanz, die das Naumburger Atelier sonst zu antiken Mustern hält, wenig anderes bezwecken als der Figur eine gewisse Dignität zu geben, wie sie ein Bild kennzeichnet, die der Gestalt des Gekreuzigten aber fremd ist. Dabei konnte sich das Atelier sogar wieder auf regionale Sehgewohnheiten stützen. Wenn es nämlich Gemeinsamkeiten zwischen Produkten der mitteldeutschen Skulptur der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts und den Traditionen der Naumburger Werkstatt gibt, dann sind es die antikisierenden Elemente, die einmal als Derivate des Muldenfaltenstils, einmal als Derivate des „griechischen Augenblicks" in der Reimser Skulptur daherkommen.[76] In Naumburg war der antikisierende Stil mindestens durch jene Kreuzigungsgruppe präsent, die aus der Moritzkirche nach Berlin gelangte und vielleicht vom Ostlettner des Doms stammt (Abb. 5).

Natürlich müßten noch die erzählenden, und zwar auf eine besonders knappe und dramatische Weise erzählenden, Reliefs an der Brüstung des Lettners besprochen werden, und genaugenommen geht es auch nicht ohne die außeror-

---

73 Aus der Fülle der einschlägigen Literatur sei zitiert: P. C. Claussen, „Antike und gotische Skulptur in Frankreich um 1200", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* XXXV (1973), 83–108.

74 P. Kurmann, *La façade de la cathédrale de Reims*, 2 Bde. (Lausanne 1987), I, 165–173.

75 Schubert, „Bemerkungen und Studien zur frühgotischen Architektur und Skulptur des Naumburger Doms", 582.

76 Vgl. R. Hamann-Mac Lean, „Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* XV (1949/50), 157–250, bes. 226–238. Die Formulierung nach Wilhelm Pinder: W. Hege und W. Pinder, *Der Bamberger Dom und seine Bildwerke* (Berlin ^{4}1938), 51: Der Meister der Visitatio-Gruppe in Bamberg ist ein „Genius", „der Europas griechischen Augenblick spiegelt".

dentlich aufwendige vegetabile Ornamentik ab.[77] Doch sei das Verfahren hier abgekürzt. Man kann auch schon jetzt konstatieren, daß die Architektur des Lettners eine Vielfalt von visuellen Medien organisiert. Sie sind teils als Bilderzählungen angelegt und mit dem Auftrag der Katechese ausgestattet. Das gilt für die Reliefs, deren inhaltliche Pointe wohl auf einen Vergleich zwischen dem heiligen Sünder Petrus und dem der Todsünde Verzweiflung verfallenen Erzsünder Judas hinsteuert. Wie sich solches aktualisieren bzw. auf das Stiftergedenken anwenden läßt, brauche ich kaum auszuführen.[78] Sodann gibt es die Kombination von Kultbild und lehrhaftem Anspruch. Damit meine ich den gemalten Weltenrichter im Vierpaß, dessen mediale Distanziertheit dem Betrachter keine andere Möglichkeit läßt, als den Text der das Bild umlaufenden Inschrift hinzunehmen (Abb. 2):[79] „Der Richter hier auf dem Throne scheidet die Lämmer von den Böcken. Mag es hart sein oder mild, endgültig ist das hier gefällte Urteil." Jedoch gibt es daneben auch zwei Kultbilder, deren Körperlichkeit, Empathie und Emotionalität dem Betrachter wieder Chancen auf Einflußnahme zu eröffnen scheint. Er kann die Figuren von Maria und Johannes als Einzelbilder erleben, er kann sie als Trauernde unter (oder eigentlich neben) dem Kreuz erleben, oder er kann sie dem Weltenrichter zuordnen und als Teil einer Deesis-Konfiguration begreifen. In jedem Fall sind sie als Kanäle zu den himmlischen Urbildern nutzbar. Diese aber sind wichtige Interzessoren bei Christus. Gebete vermögen „des Himmels Urteil" zu „beugen", so Dante während der Wanderung durch das Fegefeuer zu seinem in den christlichen Glaubensgewißheiten unbeschlagenen Führer Vergil.[80] Solche Gebete werben die beiden Figuren ein und relativieren die Botschaft von der Unerreichbarkeit und Unerbittlichkeit des Richters. Schließlich gibt es als das außerordentliche Element in der Medienkonfiguration den Ge-

77 Zu diesen Komplexen zuletzt die Beiträge von A. Markschies, A.-F. Köllermann und A. Rasche in: *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur*, 327–376.

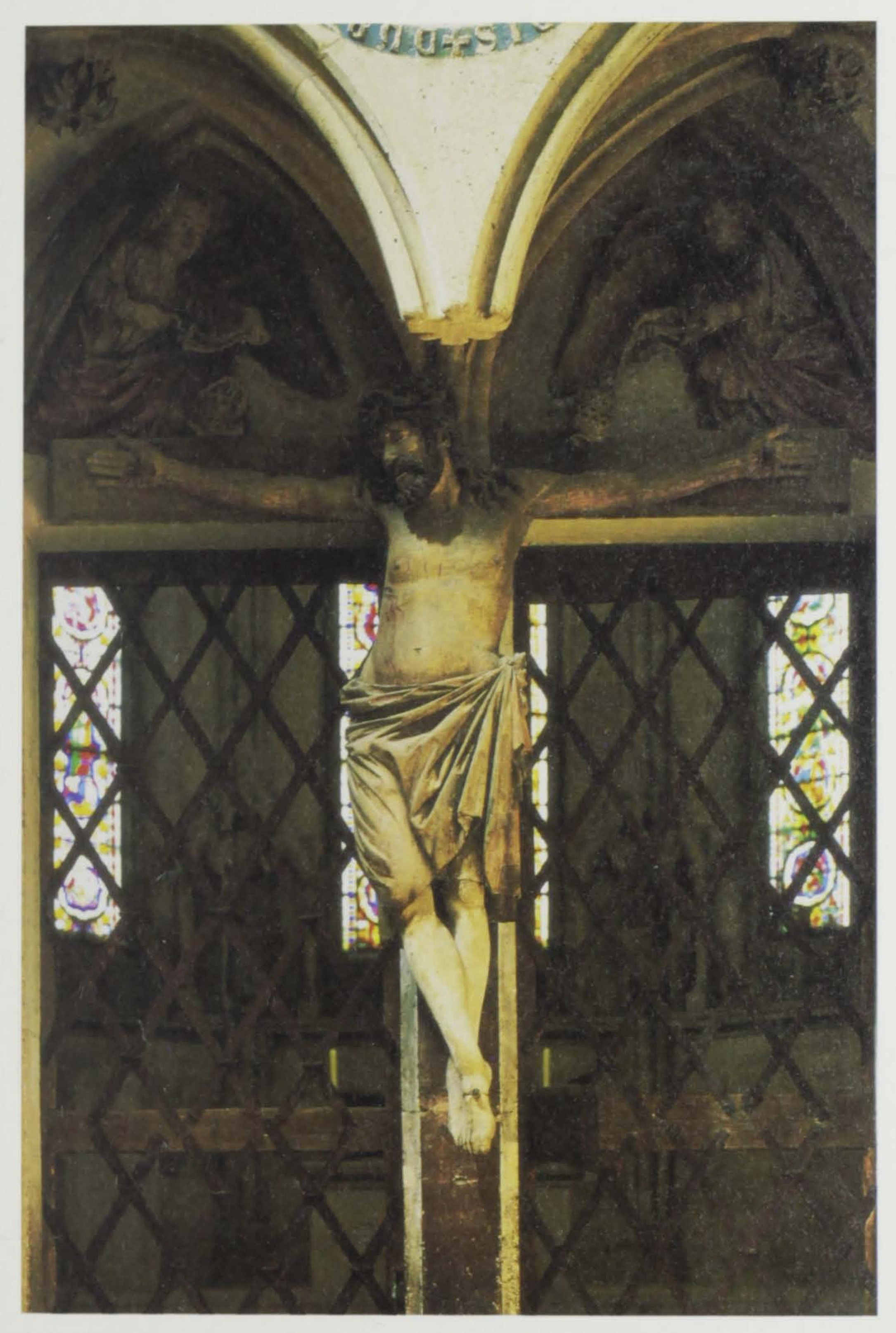
78 Auch bei den Stifterfiguren dürfte die Akzentuierung von Sünde eine wichtige Rolle spielen. So jedenfalls Schubert, „Memorialdenkmäler für Fundatoren in drei Naumburger Kirchen", 220.

79 E. Schubert und J. Görlitz, *Die Inschriften des Naumburger Doms und der Domfreiheit*. Die deutschen Inschriften VI, Berliner Reihe I (Berlin und Stuttgart 1959), 16: „+ARBITER. HIC. SEDIS. AGNOS. DISTINGVIT. AB. EDIS./+DVARA. SIT. AN. GRATA. TENET. HIC. SENTENTIA. LATA."

80 Dante, *Divina Commedia*, Purgatorio, VI, 31.

kreuzigten. Dabei handelt es sich um ein Element, das weder den Anspruch stellt zu belehren noch den Anspruch, ein Kanal zu Christus zu sein. Es steht, so wollte ich zeigen, nicht als verstehbares Zeichen da, sondern als Performanz einer Gotteserscheinung.[81]

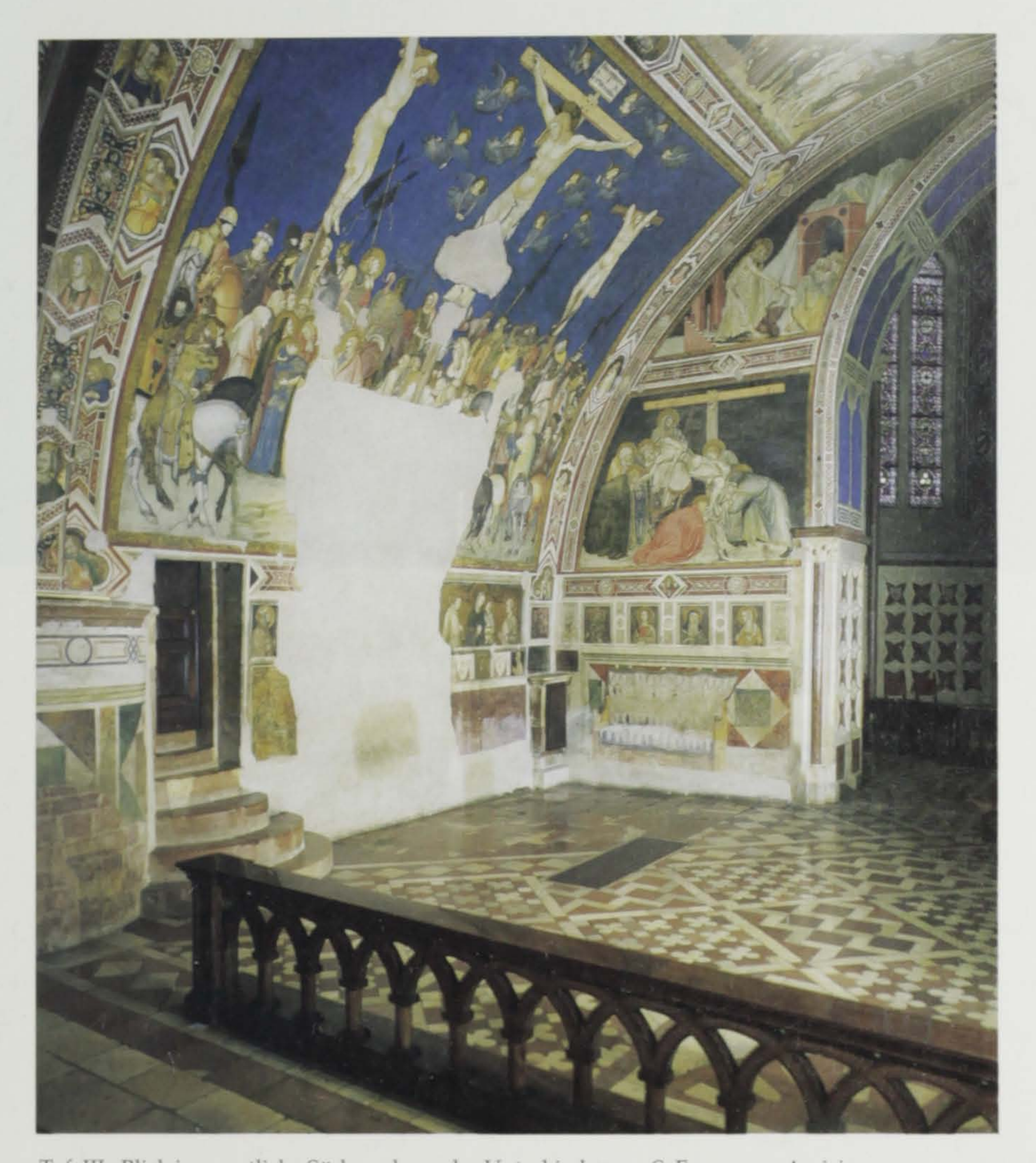
81 Wenn ich *Zeichen* und *Performanz* gegenüberstelle, so beziehe ich mich auf die Symboltheorie Ernst Cassirers. Performanz würde vor diesem Hintergrund eine mediale Form meinen, die nicht als verschieden von dem, was sie bezeichnet, erlebt wird. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, II (Berlin 1925). (Ich verwendete die Ausgabe Darmstadt 1997.)



Taf. I: Naumburg, Dom. Der Gekreuzigte am Portal des Westlettners.



Taf. II: Pietro Lorenzetti, Fresken der ehem. Kapelle Johannes' des Evangelisten. Assisi, S. Francesco, Unterkirche.



Taf. III : Blick ins westliche Südquerhaus der Unterkirche von S. Francesco, Assisi.



Taf. IV: Parament von Narbonne, Paris, Louvre.







Taf. V: Jan van Eyck, Dyptichon. Madrid, Museum Thyssen-Bornemisza.



Taf. VI: Perikopenbuch des Kuno von Falkenstein. Trier, Domschatz, fol. 27: Jesus heilt einen Blinden bei Jericho.



Taf. VII: Canterbury, Kathedrale. Grabmal des Erzbischofs Chichele, Kopf des Transi.



Taf. VIII: Raffael, Sixtinische Madonna. Dresden, Gemäldegalerie.



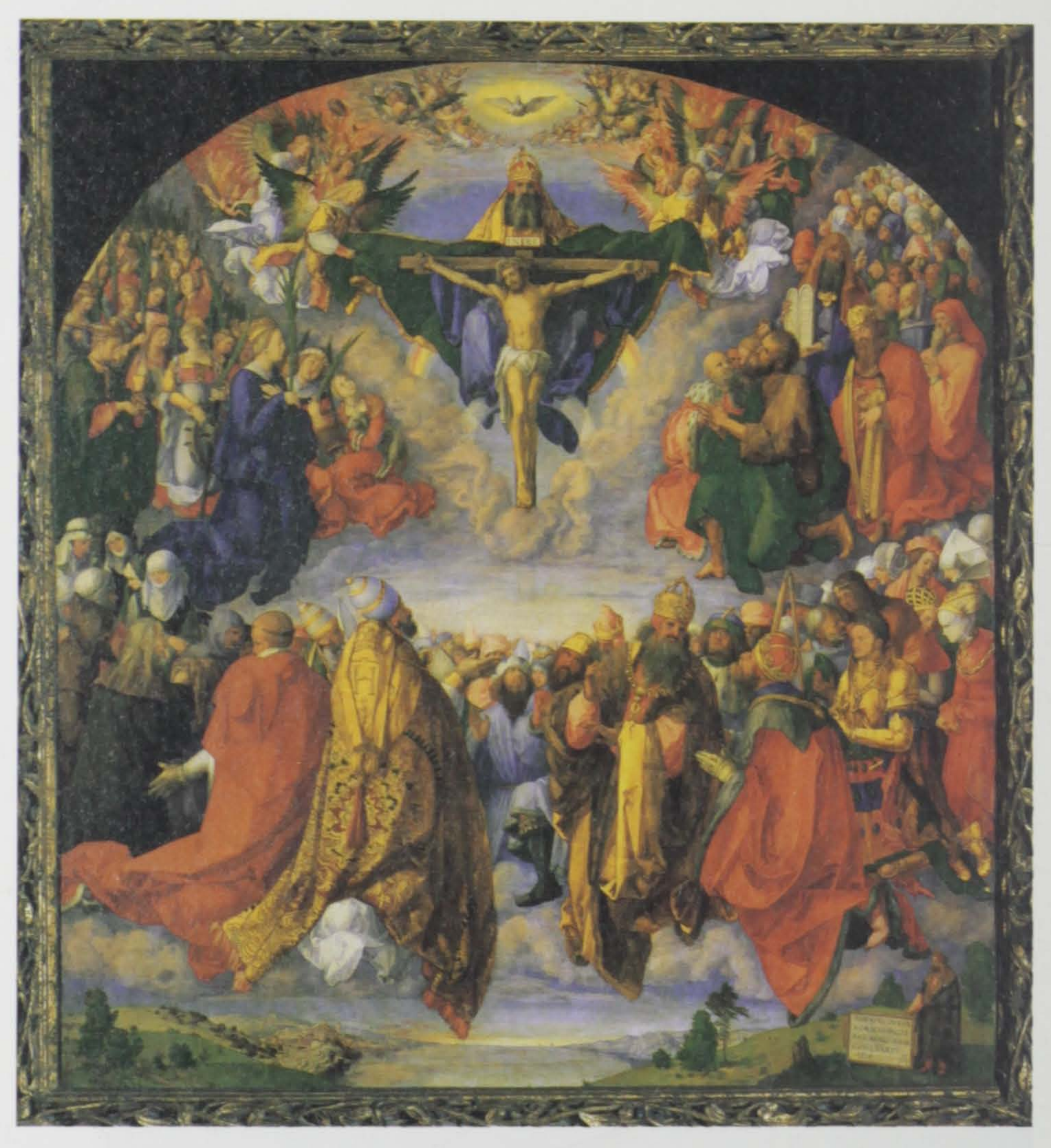
IX: Raffael, Madonna di Foligno. Rom, Pinacoteca Vaticana.



Taf. X: Anton Pilgram, Selbstbildnis unter dem Orgelfuß. Wien, St. Stephan.



Taf. XI: Anton Pilgram, Selbstbildnis unter der Kanzel („Fenstergucker"). Wien, St. Stephan.



Taf. XII: Albrecht Dürer, Allerheiligenbild. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Die Bank, die nichts bedeutet

Pietro Lorenzetti in S. Francesco, Assisi

Von manchem eiligen Besucher unbemerkt (und von den Kunsthistorikern lange ignoriert), steht im Südquerhaus der Unterkirche von S. Francesco in Assisi eine Sitzbank (Taf. II, III, Abb. 1) - oder richtiger: dort hat Pietro Lorenzetti, vermutlich in den Jahren vor 1320, durch Malerei ein solche vorgetäuscht.[1] Die Illusion ist nach unseren Standards von perfekt weit entfernt. Allerdings war der Eindruck stimmiger, bevor der Boden der Kirche um ca. 20 cm tiefergelegt wurde, was das Möbel dazu verurteilte, über einem Putzstreifen in der Luft zu hängen. Und offenkundig war die Illusion vom Maler auf Perfektion hin angelegt: Das gilt nicht nur für die perspektivische Verkürzung, sondern auch für die Angaben über die Maserung des Holzes und die Dübel, mit deren Hilfe die Sitzfläche an den Wangen befestigt gedacht ist. All das wurde mit den Mitteln der Malerei aufs genaueste ausgearbeitet und soll uns die Aufstellung, Materialität und Bauart des Möbels lückenlos vor Augen führen; der gemalte Schlagschatten, der dazugehört, fällt nach links und tritt demnach so in Erscheinung, als hätte ihn der Lichteinfall durch das nach Westen gehende Fenster des Querhauses hervorgebracht, das heute als Tür dient. Scheinbar sorglos abgestellt, steht die Bank vor der gleichfalls in Malerei imitierten marmornen Sockelverkleidung der Wand, deren Profile links daneben gegen einen gemalten Pfeiler stoßen. Das Sockelprofil verhindert scheinbar, daß das Möbel bündig an die Wand gerückt werden konnte. Hier wird eine improvisierte Aufstellung deutlich, welche gleichfalls beglaubigt, daß die Bank in der Welt der Betrachter und Kirchenbesucher existiert,

---

1 Auffällig in der Tat, wie viele Autoren die Bank mit Stillschweigen übergehen, so neben anderen E. T. De Wald, *Pietro Lorenzetti* (Cambridge/Mass. 1930), E. Cecchi, *Pietro Lorenzetti* (Mailand 1930), R. Oertel, *Die Frühzeit der italienischen Malerei* (Stuttgart u. a. 1966), 152-155, und L. Bellosi, *Pietro Lorenzetti ad Assisi* (Assisi 1982). Der erste, der auf das Möbel hinwies, scheint Brandi gewesen zu sein: C. Brandi, *Pietro Lorenzetti: affreschi nella basilica di Assisi* (Rom 1958), 17 (wiederabgedruckt in: C. Brandi, *Pittura a Siena nel Trecento,* ed. M. Cordaro [Turin 1991], 109-117, bes. 116 f.). Einen Überblick über die ältere Literatur zur Ausmalung des Südquerhauses der Unterkirche in Assisi gibt E. Borsook, *The Mural Painters of Tuscany* (Oxford ^{2}1980), 29-32, bes. 32. Die wichtigeren und neueren Beiträge, insbesondere die Arbeiten von Maginnis und das Buch von Volpe, werden im folgenden zitiert.

in einer Welt, welche von solcherlei Unzulänglichkeiten nun einmal nicht frei ist. Improvisiert wirkt auch die Art, wie der Teppich über Lehne und Sitz gebreitet ist: unterhalb des oberen Abschlußprofils der Vertäfelung wohl mit Nägelchen befestigt, hängt er über dem Spalt, der zwischen Wand und Lehne klafft. Er gibt der solide, aber nicht aufwendig gearbeiteten Sitzgelegenheit etwas Einladendes. *Cappoletto* nannte man einen Teppich in dieser Verwendung. Es handelte sich um ein gängiges Ausstattungsstück in Trecento-Haushalten.[2]

Der 1984 verstorbene Kunsthistoriker Carlo Volpe schrieb in seinem postum erschienenen Pietro-Lorenzetti-Buch über die Bank, sie sei neben Giottos sogenannte *Coretti* in der Arena-Kapelle (auf die ich zurückkommen werde) „vielleicht das einzige Beispiel für einen umfassenden Naturalismus in der mittelalterlichen Malerei, wo alles Symbol und daher metaphysisches Argument ist". Nichts sei dort natürlich, und deshalb werfe auch kein Körper Schatten wie die Bank. Der „umfassende Naturalismus" der Bank aber sei dem Umstand zu verdanken, „daß diese Bank nichts anderes bedeutet als sich selbst und ihre eigene vorgetäuschte Körperlichkeit".[3] Mit merklicher Irritation beschreibt Volpe das gemalte Möbel als ein zweckfreies Kunststück, wobei es aufschlußreich erscheint, wie ausführlich er es vor der Bedrohung durch die in der mittelalterlichen Kunst angeblich allgegenwärtige Bedeutung in Schutz nehmen muß. Laut Volpe kam allein deshalb die kunstgeschichtliche Pretiose der illusionierten Bank zustande, weil Bedeutung an dieser Stelle ausgeschaltet ist.

Mit dieser Auffassung steht er nicht allein da, sondern sein Text kann eine ganze Gruppe von Äußerungen aus den achtziger und neunziger Jahren vertreten, die, von der Bank ausgehend, *l'art pour l'art*-Tendenzen im Mittelalter vage postulieren.[4] Dabei gibt es kaum ein Konzept, das so sehr an die Moderne gekoppelt ist – an die seit ca. 1800 im Austausch zwischen Frankreich und Deutschland abgelagerten historischen Schichten aus sozialer und intellektueller Substanz –

---

2 I. Origo, *The Merchant of Prato* (London 1963), 232.

3 C. Volpe, *Pietro Lorenzetti* (Mailand 1989), 90: „Unico esemplare forse [...] di integrale naturalismo nella pittura medievale, ove tutto è simbolo e quindi argomento metafisico, non di natura, e che pertanto non getta fisicamente ombra; un naturalismo consentito proprio del fatto che questa panca non significa altro che se stessa e la sua fisicità illusoria."

4 Etwa J. Poeschke, *Die Kirche S. Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien* (München 1985), 114 f.: „Interesse an dekorativen Szenerien" wird als Erklärung angeführt.

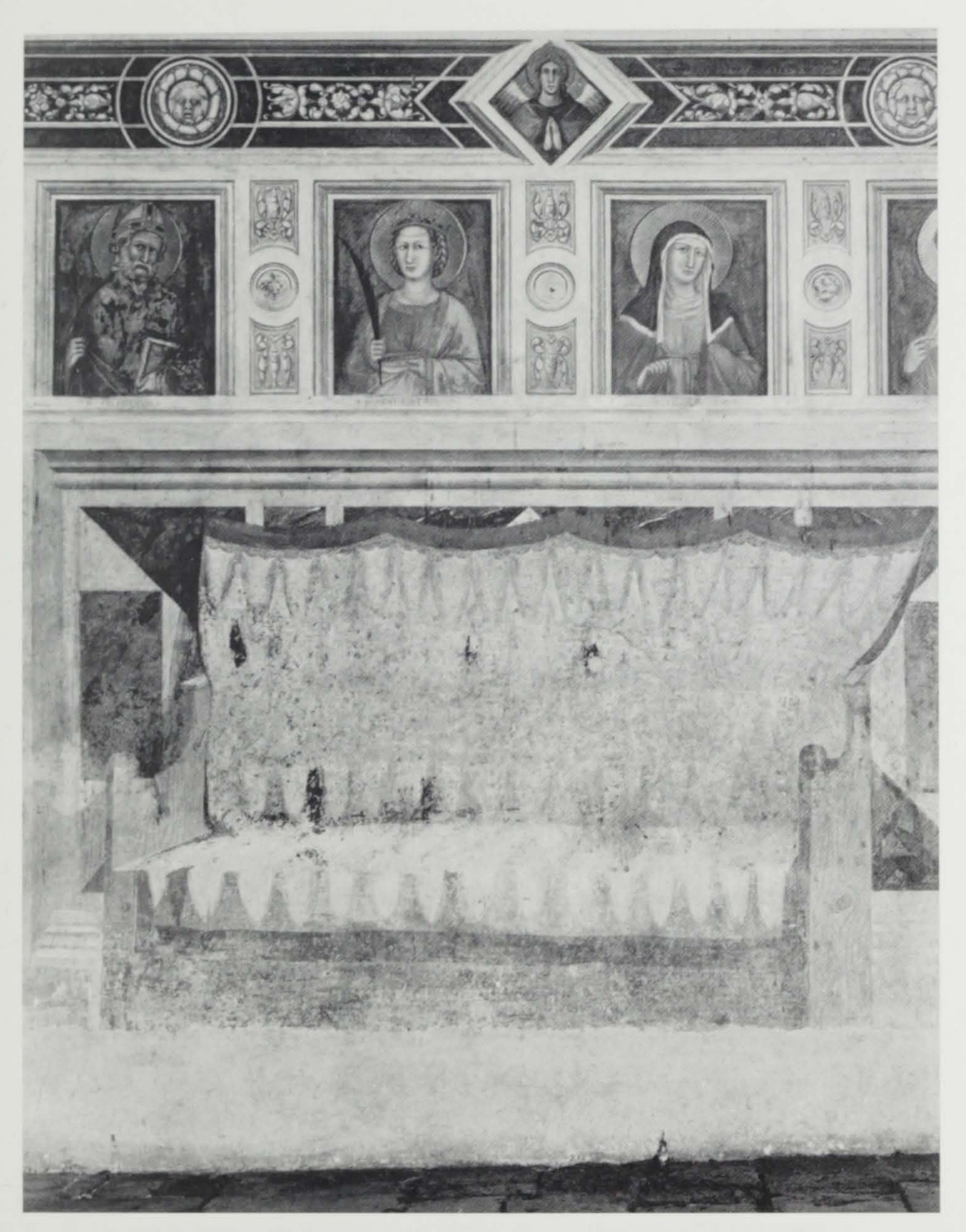


Abb. 1: Pietro Lorenzetti. Sitzbank im westlichen Südquerhaus der Unterkirche von S. Francesco in Assisi

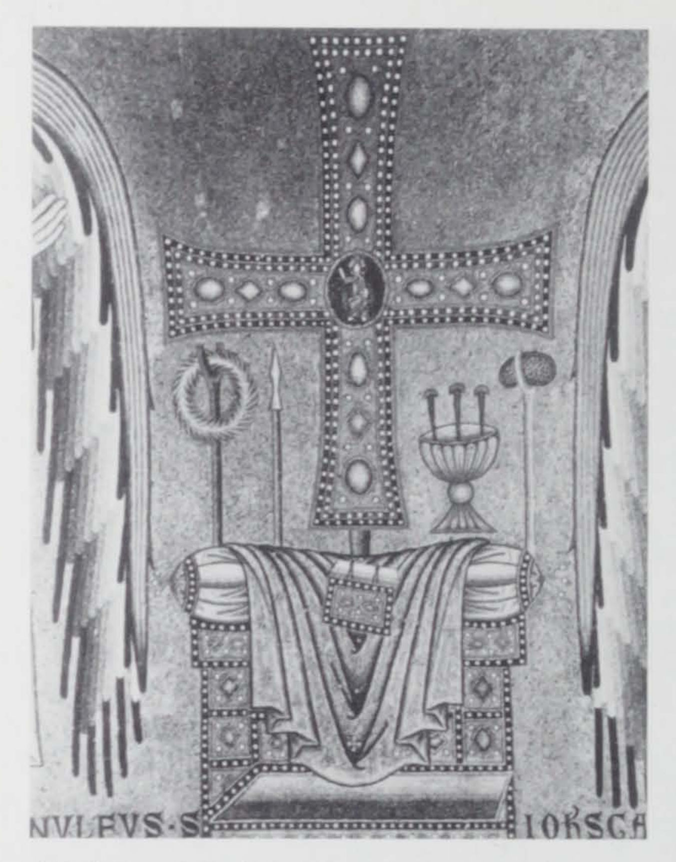


Abb. 2: Rom, S. Paolo fuori le mura. Apsismosaik, Mittelmotiv der Unterzone

wie das Konzept *l'art pour l'art*.[5] Um deutlich zu sein: Im Grunde kann man die Vorstellung einer mimetisch fixierten Malerei, die um ihrer selbst willen geübt wird, an wenig anderes binden als an den Impressionismus oder an die verwandte Kunst eines James McNeill Whistler, der die Wendung *l'art pour l'art* angeblich dauernd im Munde führte.[6]

Andererseits: Welcher Art von Bedeutung sollte man einer Bank naheliegenderweise zuschreiben? Der Gestalt und Position nach, aber vor allem im illusionistischen Modus, den Volpe mit dem Begriff „umfassender Naturalismus" reichlich unscharf charakterisiert hat, unterscheidet sie sich signifikant von einer Darstellung wie dem leeren Sitz im Apsismosaik von S. Paolo fuori le mura in Rom, dessen endzeitliche Bedeutung auf der Hand liegt (Abb. 2).[7] Gemeint ist dort der Thron, den Christus am Jüngsten Tag einnehmen wird, um Gericht zu halten. Davon sprechen die Leidenswerkzeuge, die Engel sowie die Position des Möbels im Zentrum - einerseits unter dem Bild des thronenden Christus in der Kalotte, andererseits über dem realen Bischofsthron in der Apsis.

Einen anderen Vorschlag, wie man Lorenzettis Bank lesen könnte, haben Mitte der siebziger Jahre Karl Stamm und Hayden B. J. Maginnis in ihren Dissertationen unabhängig voneinander unterbreitet. Sie nannten die Bank eine *Sedilia* und

---

5 J. Wilcox, „The Beginnings of L'art pour l'art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XI (1952), 360-377.

6 J. Meier-Graefe, „Whistlers ‚L'art pour l'art'", in: ders., *Grundstoff der Bilder* (München 1959), 215-219 (zuerst 1934 in der *Frankfurter Zeitung*).

7 W. Oakeshott, *The Mosaics of Rome* (London 1967), 295-297. *LCI*, IV, 305-313.



Abb. 3: Pietro Lorenzetti. Altarbild des Johannes-Evangelist-Altars, Unterkirche von S. Francesco in Assisi

bestimmten sie damit als ein liturgisches Möbel.[8] Weder schrieben sie der Bank also eine Bedeutung zu, noch sprachen sie ihr eine solche ab, vielmehr kommt ihre Antwort von der Frage nach der Funktion her: Sedilien sind beim feierlichen Amt die Sitzgelegenheit für den zelebrierenden Priester und seine Assistenten, während der Chor das *Kyrie*, das *Credo* und das *Gloria* singt und Predigt gehalten wird.[9] In der Tat scheint Pietro Lorenzettis Bank gerade recht für drei Personen. Allerdings wäre das noch kein hinreichendes Argument, zumal derart frühe

8 K. Stamm, *Dekoration in mittelalterlichen Freskenzyklen der Zeit um 1300 bis in die Mitte des Quattrocento*, Phil. Diss. (Bonn 1974), 59 f. H. B. J. Maginnis, *Pietro Lorenzetti and the Assisi Passion Cycle*, Ph. D. Princeton (1974), 127.

9 K. Atz und St. Beissel, *Die kirchliche Kunst in Wort und Bild* (Regensburg o. J.), 544–546. A. Fortescue, *The Ceremonies of the Roman Rite Described*, ed. J. B. O'Connell (London 1930), 8, 101, 112 f., 121, 129, 131–134. W. Loose, *Die Chorgestühle des Mittelalters* (Heidelberg 1931), 4. A. Reinle, *Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter* (Darmstadt 1988), 60 f.

Sedilien nur in steinerner Ausfertigung und nördlich der Alpen überlebt haben, z. B. im südlichen Nebenchor der Wiener Michaelerkirche. Entscheidend ist der Zusammenhang mit einem Altar, und ein solcher war in Assisi wirklich gegeben. Erhalten ist das auf die Ostwand des Südquerhauses gemalte Altarbild mit der Muttergottes (Taf. II, Abb. 3). Der Stipes muß darunter direkt an die Wand gebaut gewesen sein, dort, wo sich heute eine rotgestrichene Zone befindet. Erhalten ist in der Ecke zwischen Bank und Bild auch das *Armarium*. Es handelt sich um einen gemauerten Schrank zur Aufnahme der liturgischen Geräte. Diese Zweckbestimmung unterliegt bei dem Exemplar in Assisi keinem Zweifel, denn das untere Fach ist als *Sakrarium* ausgebildet, d. h. als Sickermulde für das Wasser, mit dem der Priester den Kelch ausgewaschen hat. - Rechts davon und vom Altar, d. h. auf der Epistelseite: unsere Bank befindet sich genau in der kanonischen Position einer *Sedilia*.

Eine Kapellenstiftung

Alle aufgezählten Elemente zusammengenommen - Altar, Altarbild, *Armarium, Sedilia* - ergeben die Ausstattung einer Kapelle (Taf. II). Die Unterkirche von S. Francesco in Assisi ist die Grabkirche des heiligen Franziskus, eines der großen Heiligen Italiens und des Mittelalters. Entsprechend seiner Prominenz lagerten sich, sobald dies zugelassen wurde, an den Raum Kapellenbauten an. Ab ca. 1300 wurden in rascher Folge acht Kapellen für Angehörige des hohen Klerus errichtet. Es handelte sich um Prälaten, die teils der Kurie, teils der römischen Aristokratie, teils der lokalen Führungsschicht angehörten.[10] Einen Laien können wir im Kreis der Stifter bzw. „Inhaber" dieser architektonisch artikulierten Zelebrationsräume nicht greifen. Verglichen mit ihnen ist Lorenzettis Kapelle ein bescheidenes Exemplar: Statt eine selbständige Architektur zu erhalten, hat sie sich in einer Ecke des Querhauses einnisten müssen. Andererseits haben wir keinen

10 P. Theis, *S. Franceso in Assisi. Eine Palastkirche des Papstes zwischen Rom und Avignon.* (Phil. Diss. Wien 2001, ungedruckt). Aktuell sind auch folgende Arbeiten: I. Hueck, „Die Kapellen der Basilika S. Francesco in Assisi: die Auftraggeber und die Franziskaner", in: *Patronage and public in the Trecento. Proceedings of the St. Lambrecht Symposium* (1984), ed. V. Moleta (Florenz 1986), 81–104, und J. Wiener, *Die Bauskulptur von San Francesco in Assisi*, Diss. (Werl 1991).

Grund, den Stifter für eine allzu bescheidene Existenz zu halten. Der Altar und die entsprechende Raumecke gegenüber, im Nordquerhaus, die Simone Martini ausmalte, waren der heiligen Elisabeth von Thüringen (bzw. von Ungarn) geweiht und als Kapelle wahrscheinlich eine Stiftung der Königin Maria von Ungarn aus dem Haus Anjou (Abb. 10).[11] Vermutlich taten sich die Franziskaner und ihr Ordensprotektor schwer damit, am Grab des Ordensgründers Laien als Stifter und damit potentiell auch deren Bestattung im Kirchenraum zuzulassen. Das führte dazu, daß die Laien keine Kapellen an die Kirche anbauen konnten, sondern mit dem vorhandenen Raum zurechtkommen mußten und ihn nur durch Malerei verändern durften.

Unsere Kapelle ist sicher identisch mit der in einem Zahlungsbeleg von 1485 und im Sepultuar von 1509 genannten *capella di San Giovanni Evangelista*.[12] Das Altarbild zeigt neben der Muttergottes und Franziskus, dem Kirchenpatron, einen jugendlichen Apostel, der kaum anders als mit dem Lieblingsjünger zu identifizieren ist.

Die Kenntnis des Patroziniums erlaubt einen Blick in die Vorgeschichte der Ausmalung: Am 14. April 1300 machte ein gewisser Puccio di Ventura bei einem Notar in Assisi, und zwar in dem zum Klosterkomplex von S. Francesco gehörigen Papstpalast, sein Testament, weil er im Begriff war, zu einer Pilgerfahrt nach Rom aufzubrechen.[13] Dort wollte er wohl in den Genuß der Gnadengeschenke des ersten Heiligen Jahres kommen. Er setzte eine bestimmte Summe „pro anima

---

11 A. S. Hoch, „Beata Stirps, Royal Patronage and the Identification of the Sainted Rulers in the St. Elizabeth Chapel at Assisi", *Art History* XV (1992), 279–295.

12 B. Kleinschmidt, *Die Basilika San Francesco in Assisi III: Dokumente und Akten zur Geschichte des Klosters und der Kirche* (Berlin 1928), 96 (Nr. 624), und S. Nessi, *La Basilica di S. Francesco in Assisi e la sua documentazione storica* (Assisi 1982), 341.

13 G. Zaccaria, „Diario storico della Basilica e Sacro Convento di S. Francesco in Assisi (1220–1927), *Miscellanea Francescana* LXIII (1963), 75–120, 290–323, 495 ff.; LXIV (1964), 165 ff., 433 ff.; bes. LXIII (1963), 290 (Nr. 142): „In nomine Domini. Amen. Anno eiusdem a nativitate Millesimo CCC Indicatione XIIJ, tempore domini Bonifatij pape VIII, die XIIIJ mensis Aprilis Pucius Venture Ascarani [...] volens limina Beati Petri visitare, hoc presens testamentum nuncupativum, quod dicitur, sine scriptis facere procuravit. Et in primis reliquid pro anima sua, ut ius postulat et consuetudo Civitatis Assisij requisit, XL soldos denariorum et sepulturam suam elegit ubicumque moreretur apud locum fratrum minorum de sancto Francisco [...]. Item voluit et iussit quod de suis bonis fietur in Ecclesia Beati Francisci de Assisio, iusta altare Sancti Iohannis unam ymaginem Sancte Marie ad similitudinem illius ymaginis que est iusta altare Sancti Antonii in Ecclesia dicti Sancti Francissi cum uno Crucifisso et una ymagine Sancti Petri, et pro dicto opere faciendo reliquid LX libras denariorum cortonensium minu-

sua" aus, das heißt für liturgische Bemühungen um sein Seelenheil, und bestimmte, daß er, wo auch immer er sterben werde, „apud locum fratrum minorum de sancto Francisco" begraben werden solle. „Apud locum" heißt eben nicht „in ecclesia", sondern drückt vermutlich den Wunsch nach einer Grabstelle auf dem Klosterfriedhof aus. Auch unter Mönchen zu ruhen und wie ein toter Mönch dort liturgisch betreut zu werden, galt als ein Privileg, das dem Seelenheil nutzte. Wunderberichte bestätigen das.[14]

Daß ich das Testament hier zitiere, hat mit der nun folgenden Verfügung zu tun: Eine bestimmte Summe aus Puccios Hinterlassenschaft wird für eine Malerei ausgesetzt „in Ecclesia Beati Francisci de Assisio, iusta altare Sancti Iohannis", welche die Madonna zeigen soll. Das gewünschte Bild – offenkundig ein Altarbild – wird genauer beschrieben. Darauf werde ich gleich zurückkommen. Zunächst sei darauf hingewiesen: Lorenzettis Malereien sind ca. fünfzehn Jahre nach dem Testament entstanden, das Puccios letztes Wort keineswegs gewesen sein muß. Daß der Zusammenhang zwischen den Fresken und dem Dokument ein unmittelbarer ist, erscheint somit nicht besonders wahrscheinlich. Aber das Dokument und die Ausmalung zeigen gemeinsam, wie und zu welchem Zweck sich an den schon existierenden Johannesaltar eine Stiftung anlagerte: Sie hat mit einer Grabstätte für den Stifter zu tun, die, wenn sie nicht wie bei den Prälaten in der Kirche bzw. in der Kapelle selbst situiert ist, dann doch in einem räumlich-institutionellen Zusammenhang mit der Kirche und ihrem Heiligen stehen soll. Und sie hat mit Liturgie für den Stifter und sein jenseitiges Heil zu tun. Es wird nicht ausdrücklich gesagt, aber es ist wahrscheinlich so gedacht, daß an dem bestifteten Altar sein Gedächtnis gepflegt und möglichst bis zum Jüngsten Tag für ihn gebetet werden soll.[15] Daß die Formulierungen derart allgemein gehalten sind, zeigt, daß Puccio die Sorge für seine Seele weitgehend an die Experten de-

---

torum tantum. Item reliquid pro anima parentuum suorum infirmatorie Sancti Francissi X libras denariorum pro uno lecto faciendo tantum. Item reliquid pro anima sua et uxoris sue domine Iohanne dicte infirmatorie X libras denariorum pro uno lecto tantum [...]." Siehe auch C. Cenci, *Documentazione di vita assisana 1300–1530. I.* Spicilegium Bonaventurianum X (Grottaferrata 1974), 37.

14 H. Houben, „Laienbegräbnisse auf dem Klosterfriedhof. Unedierte Mirakelberichte aus der Chronik von Casauria", *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* LXXVI (1996), 64–76.

15 Jenseitsfürsorge und -vorsorge waren in den achtziger und neunziger Jahren vielbearbeitete Forschungsfelder. Ich gebe eine knappe Auswahl von Literatur: J. Le Goff, *La Naissance du Purgatoire* (Paris 1981). Besprechungen: A. H. Bredero, *Revue d'Histoire Ecclésiastique* LXXVIII

legiert hatte. Noch nicht angeführte Klauseln des Testaments verweisen uns schließlich darauf, daß die Stiftung von Kunst und Liturgie nur ein Teil eines Programms von guten Werken war, das unangenehmen Überraschungen im Jenseits vorbeugen sollte. Zwei Betten im Spital von S. Francesco will Puccio aus seiner Hinterlassenschaft noch finanziert wissen: eines soll dem Seelenheil seiner Eltern zugute kommen, das andere seinem eigenen und dem seiner Ehefrau Johanna.

Nun gerät allerdings doch in Verlegenheit, wer mit diesem Wissen ausgestattet das Südquerhaus der Unterkirche von S. Francesco aufsucht. Er sieht sich zunächst einfach nur mit einem der großartigsten Freskenzyklen des Trecento konfrontiert (Taf. III). Über das tief herabgezogene Gewölbe und die Schildwand ausgebreitet, erzählen zwölf Bilder die Passion Christi. Darin eingesetzt, als würde die Szene dazugehören, ist auf der Westseite ein Bild mit der Stigmatisation des heiligen Franziskus, was erstens die vielbeschworene Ähnlichkeit zwischen Franziskus und Christus belegt und zweitens eine Art Blickfang für jene Betrachter bereitstellt, die sich im Langhaus befinden.[16] Auf diese Weise werden die Bildausstattungen von Langhaus und Querhaus verknüpft. Unter den genannten Historienbildern verläuft in Höhe der geraden Wand eine doppelte Sockelzone aus gemalter Marmorinkrustation, deren unteren Streifen ich in Zusammenhang mit der Bank schon beschrieben habe und deren oberer Streifen aus einer Art Kassettenreihe besteht. Diese farbige Blendarchitektur ist motivisch und strukturell mit dem gesamten Rahmensystem der Fresken des Querhausarms vernetzt. Müßte sie nicht zuletzt gemalt worden sein, würde man sagen: Das ge-

---

(1983), 429–452, A. E. Bernstein, *Speculum* LIX (1984), 179–183, A. Angenendt, *Theologische Revue* LXXXII (1986), 38–41, u. v. a. *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, ed. K. Schmidt and J. Wollasch (München 1984). *L'église et la mémoire des Morts dans la France mediévale*, ed. J. Lemaître (Paris 1986). *Materielle Kultur und religiöse Stiftung im Spätmittelalter. Internationales Round-Table-Gespräch Krems an der Donau* (1988), (Wien 1990). E. Duffy, *The Stripping of the Altars. Traditional Religion in England c. 1400 – c. 1580* (New Haven und London 1992), 338–376. S. K. Cohn, jr., *The Cult of Remembrance and the Black Death* (Baltimore und London 1992). P. Jezler, *Himmel Hölle Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter* (Ausstellungskat.) (Zürich 1994). M. McLaughlin, *Consorting with Saints. Prayer for the Deads in Early Medieval France* (Ithaca und London 1994). St. Greenblatt, *Hamlet in Purgatory* (Princeton und Oxford 2001).

16 M. V. Schwarz, „Zerstört und wiederhergestellt. Die Ausmalung der Unterkirche von S. Francesco in Assisi", *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* XXXVII (1993), 1–28, bes. 7 f.

samte System ist aus der Blendarchitektur herausentwickelt worden – und dem Entwurf nach kann das auch wirklich der Fall sein.

Es handelt sich bei der Ausmalung also um ein recht kompliziertes System aus Bildern und dekorativen Elementen. In dieses System nun sind jene Teile, die das Kapellen-Ensemble bilden, eingesetzt. Dabei ist vom Maler sehr sorgfältig zwischen Verzahnung und Differenzierung abgewogen worden. Der Eindruck, daß alles ungemein durchdacht ist, läßt sich hier bestätigen.

Differenziert sind die Kapellenteile, indem alle ihnen zugehörige Malerei, nämlich das Altarbild und die Heiligenikonen, die sich daneben sowie über der Bank befinden, in die fingierte Rahmenarchitektur eingetieft erscheinen, allein die Bank davorsteht. Pietro Lorenzetti hat, wo er die Kapelle gestaltete, die Wandebene also durchgehend in Frage gestellt, teils durch die als Scheinrelief gegebene Wandstruktur, teils durch die Illusion der Bank. Demgegenüber liegen die erzählenden Bilder ausnahmslos auf der Wandebene auf; anders gesagt, Bilder und Rahmen bilden in diesem Bereich keine (schein-)plastische, sondern eine flächige Struktur.

Demgegenüber sind verzahnt Kapelle und Zyklus insbesondere rechts vom Altarbild. Hier tritt das mit einem Heiligen besetzte untere Eckmedaillon vom Rahmen der großen Kreuzigung in einem Bereich in Erscheinung, den man vom Altarbild der Kapelle her dem Kapellen-Ensemble zuordnen würde. Von den Szenen her würde man dagegen sagen, daß das Altarbild ins Rahmensystem des Passionszyklus eingreift und das kleine Heiligenbild von seinen Kontexten abschneidet (Taf. II, III).

Alles wurde, wie gesagt, vom selben Maler bzw. derselben Werkstatt ausgeführt, und auch technisch ist alles aus einem Guß.[17] Wo beginnt und wo endet der gestiftete Malereikomplex um den Johannes-Altar? Wir sind weder mit Puccios Stiftung konfrontiert noch mit einem gegenüber Puccios Vorhaben gewachsenen Projekt. Vielmehr haben wir es mit einer Gesamtausmalung des Querhauses zu tun, in welche die Stiftung einer Kapellendekoration liturgisch, ökonomisch und künstlerisch integriert wurde. Entweder handelt es sich um eine in Zusammenhang mit der Gesamtausmalung erfolgte Erneuerung von Puccios Stiftung oder

---

17 Maginnis, *Pietro Lorenzetti*, 145–182, und H. B. J. Maginnis, „The Passion Cycle in the Lower Church of San Francesco, Assisi: The Technical Evidence", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXXIX (1976), 193–208.

um ein jüngeres Stiftungsprojekt, das mit einem großen, wahrscheinlich anderweitig finanzierten Ausmalungsprojekt kombiniert werden konnte.

Anleitung zum Gebet

Puccio hatte sich im April 1300 das Altarbild folgendermaßen vorgestellt. Er wünschte sich „unam ymaginem Sancte Marie ad similitudinem illius imaginis que est iusta altare Sancti Antonii in Ecclesia dicti Sancti Francisci cum uno Crucifisso et una ymagine Sancti Petri". Möglicherweise war dieses Programm etwas egozentrisch und unausgereift. Das Erscheinen von Petrus hat mit Puccios aktuellem Vorhaben der Rom-Fahrt zu tun, während das Fehlen von Franziskus beim Schmuck eines Altars ausgerechnet in seiner Grabkirche bei den Franziskanern kaum durchgegangen wäre. Johannes, der Patron des Altars, wird gleichfalls nicht genannt, doch mag das Erscheinen des Altarheiligen als selbstverständlich vorausgesetzt sein. Daneben ist erstens interessant, daß am ausgeführten Bild tatsächlich ein Kruzifixus auftritt, obwohl solches nicht als üblich bezeichnet werden kann. Zweitens ist das genannte Vorbild spannend, und drittens ist spannend die Art, wie Puccio das gewünschte Altargemälde als eine Sammlung von Bildern beschreibt.

Wie das Altarbild des Antonius-Altars, das Puccio vorschwebte, genau aussah, wissen wir nicht. Es kann, muß aber nicht (s. u.) untergegangen sein, als vermutlich für den Kardinal Montefiore die Antonius-von-Padua-Kapelle an die Unterkirche angebaut und damit der alte Antonius-Altar, dessen Position wir nicht kennen, überflüssig wurde.[18] Immerhin ist aus der Periode, der das von Puccio gewählte Vorbild angehört haben muß, im Nordquerhaus der Unterkirche das Fragment eines auf die Wand gemalten Altarbildes erhalten geblieben, die sogenannte Maestà Cimabues (Abb. 4). Die Frage der Autorschaft will ich nicht vertiefen. Die Entstehung des Werks im späten 13. Jahrhundert kann schwerlich bezweifelt werden, und darauf kommt es hier an.[19] Wir haben es mit einer ganzfigurigen thronenden Muttergottes zu tun, die Engel umstehen. Rechts be-

18 Daß Montefiore Patron nicht nur der Ludwigs-, sondern auch der Antonius-Kapelle war, entnehme ich Kleinschmidt, der auf das Grabstättenverzeichnis des Sakristans P. Galeotto von 1509 verweist. B. Kleinschmidt, *Die Basilica San Francesco in Assisi II: Dokumente und Akten zur Geschichte des Klosters und der Kirche* (Berlin 1928), 65.

19 H. B. J. Maginnis, *Painting in the Age of Giotto* (University Park 1997), 75 f.

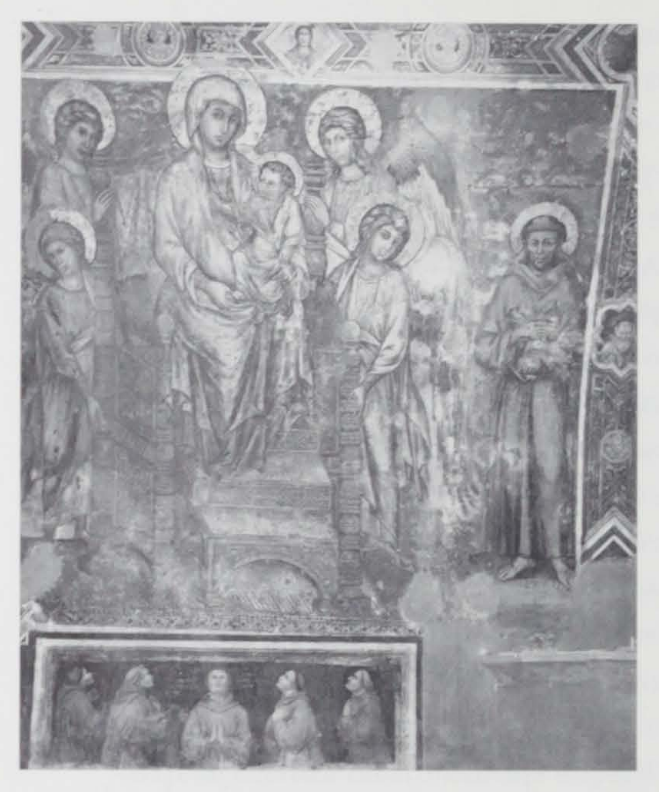


Abb. 4: Maestà Cimabues (?). Fragment eines Altarbildes in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi

findet sich der heilige Franziskus; das verlorene Gegenstück links, das den Patron des Altars gezeigt haben muß, könnte durchaus Antonius gewesen sein, aber es kommt auch mancher andere Heilige in Frage. Jedenfalls wurde er beseitigt, als man die Madonna, die zu diesem Zeitpunkt kein Altarbild mehr war, aber offenbar immer noch spirituelles Ansehen besaß, in die giotteske Ausmalung des Querhausarmes einbezog. Übrigens hat Puccio, als er 1300 sein Testament machte, dieses Altarbild mit Sicherheit noch intakt gesehen, denn die Bilder, die es heute oben, an den Seiten und unten umgeben, sind fraglos jünger. Es könnte sich also um das von ihm genannte Vorbild handeln. Da es noch ein zweites, ähnliches Fresko in S. Francesco gibt, das etwas älter ist und entweder gleichfalls zu einem Altar oder zu einem Grab gehörte,[20] dürfen wir aber wohl so oder so davon ausgehen, daß es ein *Maestà*-Typus war, den Puccio vor Augen hatte. Halbfigurige Altarbilder, wie Pietro Lorenzetti dann eines malte, kamen in S. Francesco erst im frühen Trecento auf. Das älteste Exemplar und ein wichtiges Vorbild nicht für Puccio, aber dann für Pietro Lorenzetti dürfte das in der Nikolaus-Kapelle sein, das vermutlich ein Schüler des jungen Giotto kurz nach 1300 entweder im Auftrag der römischen Adelsfamilie Orsini oder im Auftrag des Kardinalskollegiums schuf (Abb. 5).[21]

---

20 G. Rocchi, „La più antica pittura nella Basilica di S. Francesco ad Assisi", *Revue d'art canadienne - Canadian Art Review* XII (1985), 169–173.

21 Ich folge hier im wesentlichen P. Theis, *S. Francesco* und I. Hueck, „Il cardinale Napoleone Orsini e la capella di S. Nicola nella Basilica francescana ad Assisi", in: *Roma Anno 1300*, ed. A. M. Romanini (Rom 1983), 187–197. Eine Datierung vor 1300 wäre mit meiner Chronologie des Giotto-Œuvres nicht vereinbar. Eine Giotto-Monographie, in der diese Aussage begründet wird, ist in Vorbereitung.



Abb. 5: Assisi, Unterkirche von S. Francesco. Altarbild der Nikolaus-Kapelle

Eine Besonderheit, die alle genannten und weitere Altarbilder in Assisi verbindet, ist, daß sie nicht auf die Altäre gestellte hölzerne Tafeln sind. Solches war der Normalfall des Altarbildes seit dem 13. Jahrhundert. Welche Besonderheiten in Assisi häufig, anderswo zuweilen zu einem Abgehen von dieser Regel führten, soll nicht untersucht werden. Aber der Hinweis war notwendig, um die Beschreibung verständlich zu machen, die Hayden Maginnis von Lorenzettis Bild über dem Johannes-Altar gibt (Abb. 3):[22] „What we behold is not a frescoed imitation of a wooden altarpiece but an architectural feature, a loggia in which the figures stand, fronted by a parapet that, bearing a small Crucifixion, coats of arms and a portrait of painter or donor, takes the place of the predella. We are presented not with a painting of a painting but rather with the illusion of heavenly figures *actually* appearing in the church."

---

22 Maginnis, *Pietro Lorenzetti*, 125 f.

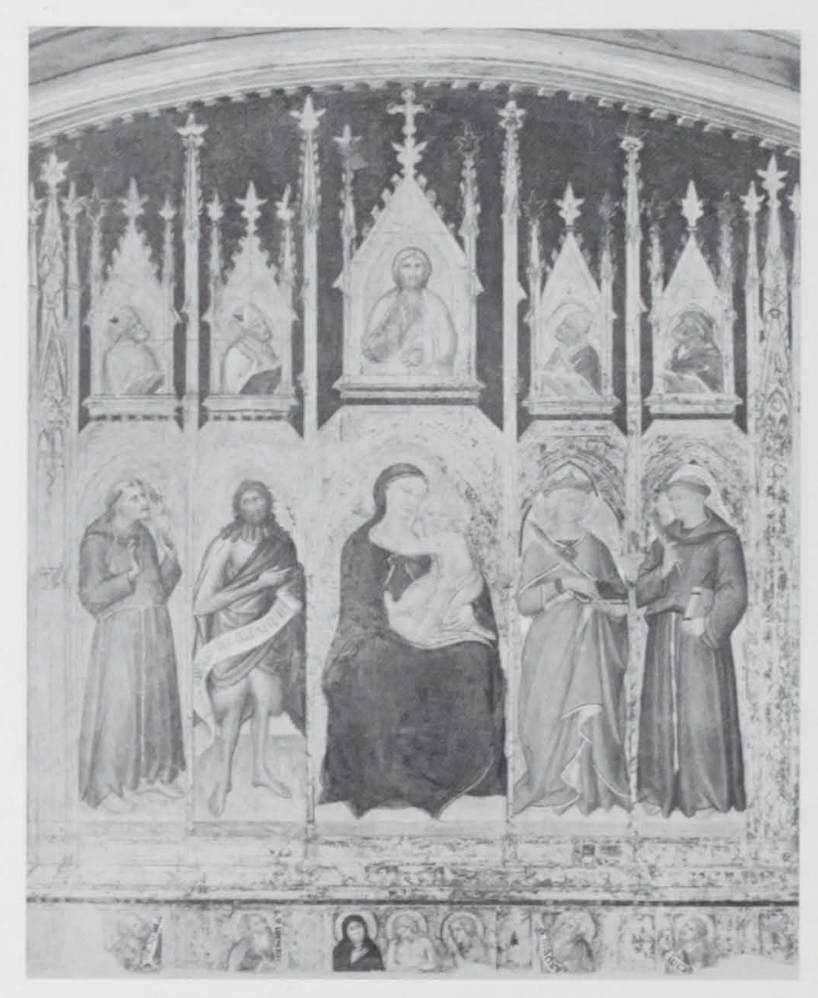


Abb. 6: Lippo Vanni. Freskierter Altaraufsatz in der Sakramentskapelle von S. Francesco, Siena

Von der illusionierten *Sedilia* neben dem Altar herkommend, fragt sich der Autor also, was über dem Altar illusioniert wird, ein Retabel oder der Besuch einer himmlischen Delegation in der Kirche. Es gibt in Fresko illusionierte Altartafeln, da hat Maginnis recht. Das schönste Exemplar mag jenes vermutlich von Lippo Vanni in einer Kapelle am Südquerhaus von S. Francesco in Siena um 1350/60 ausgeführte sein (Abb. 6).[23] Ähnliches findet sich in Montepulciano, Massa Marittima sowie in S. Andrea in Siena.[24] Ihre Urheber gehören großenteils derselben

---

23 Borsook, *Mural Painters*, 46–48.

24 P. P. Donati, „Un finto polittico ad affresco a Montepulciano", *Paragone* CCXLIX–CCLI (1979), 25–29. *Die Kirchen von Siena*, ed. P. A. Riedl und M. Seidel, I, 1 (München 1985), 286 f (E. Neri Lusanna). E. Castelnuovo, „Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo", in: *Storia dell'arte italiana II: Dal Medievo al Novecento*, I (V) (Turin 1983), 165–227, bes. 215, Abb. 125 f.

Kultur oder Malerschule an wie Pietro Lorenzetti. Und Maginnis hat auch recht, wenn er feststellt, daß ein solches Phänomen hier nicht vorliegt. Alles, was bei den genannten Beispielen auf Holzschnitzerei, gotische Kleinarchitektur und die klassische Erscheinungsform des Polyptychons weist, fehlt. Aber ist die Alternative die richtige? Will der Maler wirklich, daß wir die Heiligen als hinter einer Brüstung gegenwärtig erleben und am Ende sogar glauben, sie seien bereit, Wunder zu tun (was Hans Belting in seiner Beschreibung des Bildes insinuiert)?[25] Das dem Betrachter suggerieren zu wollen, hätte unter anderem deshalb etwas Gewagtes, weil Christi Kindsgestalt eine historische und vergangene ist. In dieser Form kann Christus zwar *verbildlicht* werden (und niemand wurde häufiger als Kind verbildlicht), aber schwerlich kann jemand behaupten, er sei in Kindsform im Himmel oder auf der Erde gegenwärtig. Nicht schlüssiger macht die Sache, daß zwei Heilige als Erwachsene mit auftreten, die nach ihm geboren sind - der eine kurz nach ihm, der andere elfeinhalb Jahrhunderte nach ihm. Und dieser Letztgenannte trägt mit den Wundmalen Zeichen, die auf jenen Kreuzestod Bezug nehmen, der dem Kind erst bevorsteht. Welches Vorstellungsmodell die gemeinsame Präsentation dann doch erlaubt, wird uns noch beschäftigen. Klar ist aber, daß ein „wirkliches" Auftreten nicht gemeint sein kann.

Auch ist der Ort, an dem sich die Heiligen befinden, nicht, wie Maginnis es will, eine „Loggia". Wenn Pietro eine solche hätte darstellen wollen, so hätte er nicht einmal Neuland betreten müssen, sondern Giottos *Coretti* in Padua als Vorbild verwenden können und nur unwesentlich umarbeiten müssen (Abb. 13). Statt dessen entwarf er eine abstrakte Sphäre von unbestimmter, aber jedenfalls nicht erheblicher Tiefe. Dort kann niemand „wirklich" stehen. Daneben wird durch den Goldgrund sowie den oben und an den Seiten auf der Goldfolie sichtbaren Rahmenstreifen gerade kein Kontext von „Wirklichkeit", sondern ein Kontext von „Bild" hergestellt. Er macht das halbfigurige Auftreten der Heiligen vordringlich als ikonenhaft lesbar. Das geht nicht ohne Widersprüche ab: Der Nimbus der Madonna überschneidet den Rahmenstreifen; die rechte Hand von Franziskus mag sogar über das Profil der Predella hinweggegangen sein und illusionistisch in den Realraum herübergereicht haben. Doch sind das Einzelheiten, wie sie mindestens seit der Jahrtausendwende Bestandteil einer wirkungsorientierten Bildsprache sind, ohne daß dadurch der Bildcharakter der Darstel-

25 Belting, *Bild und Kult*, 467.

lungen in Frage gestellt würde. Anders gesagt: Bereiche von Illusion gehören traditionell zum Bild, machen aber erst in sehr hoher Konzentration aus einem Bild einen vorgetäuschten Realraum mit vorgetäuschten Bewohnern.

Demnach haben wir weder ein illusioniertes Altarbild noch den illusionierten Auftritt einer himmlischen Abordnung vor uns, sondern – ein Altarbild (das nur in einen illusionierten Architekturrahmen eingesetzt und *al fresco* an die Wand statt mit Eitempera auf eine Tafel gemalt ist). Der Begriff *Bild* benennt auch das Vorstellungsmodell, das die Präsentation der Figuren in dieser Form rechtfertigt. Das wird deutlich, wenn wir uns die bereits aufgerollte assisianische Vorgeschichte der Komposition vergegenwärtigen: aus dem Spätdugento die Maestà, das Thronbild der Muttergottes, mit der Figur des heiligen Franziskus rechts und ursprünglich der Figur eines anderen Heiligen links (Nordquerhaus, Abb. 4); aus den ersten Jahren des Trecento die drei Halbfiguren auf Goldgrund hinter drei Arkaden (Nikolaus-Kapelle, Abb. 5). Im ersten Fall ist es eindeutig, daß Bilder einander zugeordnet werden; nichts verbindet die Madonna mit der Gestalt des heiligen Franziskus außer dem Blick des Betrachters, den beide auf sich ziehen. Im zweiten Fall ist eine Beziehung der Dargestellten zueinander angedeutet, aber mindestens die Darstellung in der Mittelarkade ist noch ein Bild für sich, um nicht zu sagen eine Ikone. Die dargestellte Muttergottes ist ausschließlich auf den Betrachter ausgerichtet und ignoriert die Bewohner der Nachbararkaden. Zu diesem Befund paßt Puccios Formulierung gut: Er will „ein Bild der heiligen Maria [...] mit [...] einem Bild des heiligen Petrus". Übrigens war das kein ungewöhnlicher Sprachgebrauch. Im späten 12. Jahrhundert z. B. wurde eine wohl spätantike, mosaizierte Zweifigurenkomposition mit Christus und Petrus beschrieben als: „ein wunderbares Bild [...], gefertigt nach dem Antlitz unseres Herrn Jesus Christus; vor diesem stand ein anderes wunderhübsches Bild, gearbeitet nach den Zügen des heiligen Petrus."[26] Was Lorenzetti gemalt hat, hätten dieser Chronist und Puccio wohl so beschrieben: ein Bild der Muttergottes mit einem Bild des heiligen Franziskus und einem Bild des heiligen Johannes. „Bild" heißt in

---

26 So im *Geschichtswerk des Otto Morena und seiner Fortsetzer über die Taten Friedrichs I. in der Lombardei*, ed. F. Güterbock (Monumenta Germaniae Historica, 1, 6, N. S. 7) (Berlin 1930), 203 f.: „[...] quedam mirabilis imago, que fuerat facta in muro ipsius ecclesie sancti Petri ex auro purissimo atque splendidissimo decorata, cuius similis in Italia nunquam fuit amplius visa et que fuerat facta ad imaginem domini nostri Jesu Christi: ante quem item quedam alia pulcerrima imago facta ad imaginem sancti Petri et ex eodem auro deaurata stabat." Übersetzung nach W. Paeseler, „Giottos Navicella und ihr spätantikes Vorbild", *Römisches Jahrbuch für*

diesem Sprachgebrauch also „Abbild eines Heiligen" und ist mithin das, was man laut Wilhelm Durandus ehrfürchtig betrachten, aber nicht anbeten, vielmehr als Verweis auf das verehrungs- oder anbetungswürdige Urbild erleben soll. Demgegenüber ist „Bild" in unserem Sprachgebrauch das, was ein Rahmen zu einer einheitlichen Darstellung zusammenfaßt. Daß nur der erste Sprachgebrauch im Kontext von Kult und Liturgie sinnvoll ist, versteht sich.

Lorenzettis Gemälde besteht demnach aus drei Bildern. Was die gemeinsame Präsentation der drei (mit dem Christuskind vier) Heiligen gestattet, ist somit nicht die Vorstellung, sie würden sich, sei es im Diesseits, sei es im Jenseits, in dieser Gruppierung versammeln, sondern die Vorstellung, daß am Altar zu kultischen Zwecken die Bilder der Madonna, des Kirchen- und des Altarpatrons zusammengestellt werden. Vor diesem Hintergrund kann man das Wagnis an Pietro Lorenzettis Bildkonzept anders als bisher charakterisieren: Es besteht nicht darin, daß er malend fabulieren würde über ein Gespräch zwischen Heiligen, das so nicht stattfinden kann. Vielmehr besteht das Wagnis darin, wie er die Bilder der Heiligen konsequent und paradox in einer Gesprächshandlung aufeinander bezieht. Das hat beispielsweise Giotto in seinen Polyptychen nicht getan und der Giotto-Schüler, der die Nikolaus-Kapelle ausmalte, nur einseitig, indem er die Figuren in den Flügelbildern zur Mitte wandte.

Worum es in dem Dialog zwischen Bildern inhaltlich geht, liegt auf der Hand, wenn man den Zusammenhang berücksichtigt. Der Stifter ist in der Predella rechts betend dargestellt, das verlorene Gegenstück war vermutlich ein Porträt der Ehefrau (Abb. 3). Ob das Paar mit Puccio di Ventura und Johanna zu identifizieren ist, bleibt unsicher, zumal sich mit dem doppelt wiedergegebenen Wappen nichts anfangen läßt.[27] So oder so zeigt uns aber das Bild des Beters, wie derjenige aussah (d. h., wer es ist), der hier für gute Werke Andenken erwartet –

Kunstgeschichte V (1941), 49–162, bes. 162. Bei dem Bild handelte es sich um ein Mosaik an der Westwand von S. Maria in Turri, Rom, das – um die Figur des heiligen Paulus erweitert – sich heute in den Grotten von St. Peter befindet. Schwarz, *Giottos Navicella*, 141, Abb. 15.

27 Die Schilde enthalten – kaum noch erkennbar – steigende Löwen. Die Ähnlichkeit mit dem Wappen des Herzogs von Athen brachte Vasari dazu, in diesem den Stifter der Lorenzetti-Fresken (seiner Überzeugung nach: Cavallini-Fresken) zu sehen. Vasari, *Le vite*, ed. Bettarini und Barocchi, II, 188. Supino wies auf ein ähnliches Wappen an einem in die Wand des *chiostro cimiteriale* eingelassenen Grabstein hin, der an einen „Magister Johannes Magistri Simonis" erinnert und sieht nun diesen als den Stifter an. Doch tatsächlich sind die Wappen nicht identisch. I. B. Supino, *La basilica di San Francesco d'Assisi. Illustrazinione storico-artistica* (Bologna 1924), 176.

Andenken einesteils durch uns, die wir vorübergehen, andernteils durch den Priester, der an dem Altar zelebriert. Wem die guten Werke gewidmet sind und was von jenen erhofft wird, zeigt das Bild darüber, das man nun mit Hans Belting und anderen als Erzählung lesen kann,[28] das aber primär als Handlungsanweisung für den Betrachter angelegt sein dürfte. Generell haben Heiligenbilder ja den Charakter von Handlungsanweisungen: Verehre das Urbild! Offenkundig geht es dem Maler auch nicht darum, etwas darüber auszusagen, wie die Stifter mit den Heiligen umgehen und umgekehrt. Die Kluft zwischen dem starren, ungerichteten Profilporträt und den Darstellungen der Heiligen könnte tiefer kaum sein. Zwischen diesen Modi kann es schwerlich eine Brücke geben. Vielmehr ist es der Betrachter, von dem verlangt wird, die Beziehung zu gestalten. Pietro Lorenzetti hat die Dreiteilung des Retabels aufgehoben und das Nebeneinander der Heiligen in ein Gespräch und Miteinander umgeformt, um nach Möglichkeit zu präzisieren, wie das geschehen soll. Abenteuerlich ist insbesondere der Umbau des Muttergottesbildes. Aus der liebevollen oder vorwurfsvollen Präsentation des Kindes durch die Mutter vor dem Betrachter, wie sie auf Tausenden von Ikonen seit dem 12. Jahrhundert dargestellt ist und wie sie in dieser Hinsicht traditionsverbunden auch der Meister der Nikolaus-Kapelle dargestellt hatte, wird ein aufgeregtes Zwiegespräch über einen Dritten, das die Einheit des doppelfigurigen Bildformulars „Muttergottes" geradezu aufbricht.

Die Darstellungen der Stifter einerseits und der Heiligen Johannes und Franziskus andererseits halten uns an, für die Stifter zu den Heiligen als Vermittler zu beten, damit diese – und das hat Pietro Lorenzetti am nachdrücklichsten ausgestaltet – die erprobte *Mediatrix* Maria zur Intervention bei ihrem Sohn bewegen. Das Marienbild enthält dabei das Erfolgsversprechen, das unsere Bemühungen lohnend erscheinen läßt und uns der Sinnfrage über unser Tun enthebt. Auch für den Stifter muß das Marienbild ausgesprochen tröstlich gewesen sein, gibt es ihm doch den Eindruck, daß seine Heilshoffnung eine Angelegenheit ist, die alle Aussicht hat, ernst genommen zu werden. Ein Moment von Erzählung ist also durchaus präsent. Gleichzeitig dürfte dem Stifter und allen Betrachtern, die Anteil an seiner Kultur hatten, aber klar gewesen sein, daß man ein funktionales Arrangement von Bildern und nicht einen visuellen Bericht über Tatsachen, die sich gerade zutragen, zutragen würden oder zugetragen hatten, auf dem Altar sah.

---

28 Belting, *Bild und Kult*, 467.

Es wäre lohnend, den historischen Stellenwert von Pietro Lorenzettis Erfindung ausführlich zu untersuchen und ihr ihren Standort in der Geschichte des Altarbildes zuzuweisen. Soweit diese Geschichte hier von Interesse ist, beginnt sie mit nebeneinander auf den Altar gelegten Ikonen und erstreckt sich über den Polyptychon, eine hinter dem Altar fest installierte Versammlung von Bildern (ein solcher Polyptychon war es, den Lippo Vanni für S. Francesco, Siena, in Wandmalerei imitierte, Abb. 4)[29], bis zur *Sacra Conversazione*, dem Bild einer Versammlung von Dargestellten (Abb. 7 zeigt als ein Beispiel die um 1525/30 von Correggio gemalte Madonna mit dem heiligen Georg in der Dresdner Galerie). Offensichtlich spielt aber auch der Bildtyp der *Maestà* eine Rolle, d. h. das von Engeln und Heiligen eskortierte Thronbild der Muttergottes.



Abb. 7: Correggio. Madonna des heiligen Georg, Dresden, Gemäldegalerie

Mehrere in diesem Zusammenhang wichtige Beiträge der Jahrzehnte um 1300 stammten von sienesischen Malern:[30] Erstens gibt es aus dem Spätdugento einen Retabeltyp, dessen zwei einzig erhaltene Exemplare sich in der Pinakothek in Siena befinden und beide mit Guido da Siena in Verbindung gebracht werden

---

29 H. van Os, *Sienese Altarpieces 1215–1460*, II (Groningen 1990), 34–64.

30 H. van Os, *Sienese Altarpieces 1215–1460*, I (Groningen 1984), 11–61. Belting, *Bild und Kult*, 446–456. Grundlegend: H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes* (München 1962). Neuerdings: V. M. Schmidt, „Die Funktionen der Tafelbilder mit der thronenden Madonna in der Malerei des Duecento“, *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* LV (1996), 44–82.



Abb. 8: Guido da Siena. Altaraufsatz, Siena, Pinacoteca



Abb. 9: Duccio. Hauptbild der Maestà, Siena, Opera del Duomo



Abb. 10: Simone Martini. Altarbild des Elisabeth-von-Thüringen-Altars, Unterkirche von S. Francesco in Assisi

(Abb. 8).[31] Die Halbfiguren der Heiligen sind zwar unter einzelnen baldachinhaft wirkenden Bögen, aber vor einem durchgehenden Grund angeordnet und auch durch das Giebelmotiv des Rahmens zusammengefaßt. Zweitens gibt es Duccios *Maestà* von 1308–11: Eine große Zahl von knienden und stehenden Heiligen ist der thronenden Madonna beigesellt, wobei freilich anschaulich bleibt, daß wir es mit einem wenn auch erheblich erweiterten Muttergottesbild zu tun haben (Abb. 9). Allein schon die Form der Haupttafel läßt sich ja als eine hochformatige Madonnenpala mit Flügeltafeln lesen. Und drittens wäre eben Pietro Lorenzettis Altarfresko zu nennen. Wie weit unser Maler sich vorgewagt hatte, zeigt dabei ein Vergleich mit Simone Martinis Altarbild für die Elisabeth-von-Thüringen-Kapelle in Assisi, das vermutlich einige Jahre jünger ist (Abb. 10). Wo Simone die Dreiteiligkeit seines Dreifigurenbildes suspendiert und wo er das Christuskind mit der heiligen Prinzessin ins Gespräch bringt, folgt er dem Modell Pietro Lorenzettis, der seinerseits an Guido da Siena angeknüpft hatte. Aber niemand käme bei Simone Martini auf den Gedanken, von einer Heiligenversammlung zu sprechen, sondern man tendiert dazu, die bildliche Einzelexistenz jeder Figur im

31 J. H. Stubblebine, *Guido da Siena* (Princeton 1964), Cat. II, VII.

Auge zu behalten. Der Eindruck, eine durch eine Gesprächshandlung motivierte Versammlung zu sehen, ist aber das Typische an der Bildform der *Sacra Conversazione,* die das italienische 15. und 16. Jahrhundert beherrscht (Abb. 7). Und auch wenn wir es dort wie beim Bildtyp der *Maestà* mit ganzfigurigen Darstellungen zu tun haben, so war es wohl doch Pietro Lorenzettis freskiertes Retabel, das mit dem Motiv der Konversation die entscheidende Invention lieferte. Dabei ist zu betonen, daß diese Erfindung sich nicht etwa zwingend der Vorstellung verdankt, man müsse Ort und Zeit der Bilder suggestiv vereinheitlichen, um irgendwann bei der *Sacra Conversazione* anzukommen. Das würde der teleologischen Vorstellung von der Entstehung dieses Bildtyps entsprechen, wie sie Jacob Burckhardt in seiner Arbeit über „Das Altarbild" (1893) niedergelegt hat.[32] Vielmehr hat die Erfindung, wie ich zu zeigen versuchte, mit der frommen Funktion des Bildes als Gebetshilfe zu tun.

Die Adressaten

Hätte Pietro die Ausmalung nicht so blendend strukturiert, könnte jemand kommen und darauf hinweisen, daß das Altarbild inhaltlich zwischen zwei Darstellungen der Kreuzigung Christi eingeklemmt sei. Mittig darunter und als Teil der Predella gekennzeichnet, sehen wir ein kleines, goldgrundiges Feld, das ich in Anlehnung an die Formulierung in Puccios Testament den „Crocifisso" nennen möchte (Abb. 3). *Crocifisso/Cruzifixus* wäre zu lesen als „Bild des Gekreuzigten". In der Tat erinnert das goldgrundige Feld an ein „materielles Tafelbild" (Belting), das in die Predella eingesetzt zu denken wäre. Allerdings halte ich es für gewagt, ausgerechnet ein „materielles Tafelbild aus dem Besitz des Ehepaars", d. h. des Stifterpaars, zu assoziieren.[33] Eher denke ich an das ungefähr gleich große Tafelbildchen mit dem Gekreuzigten im Fogg Art Museum, Cambridge (Ma.), das der Kunst des Simone Martini mindestens nahesteht und das, wie die Spuren eines Verschluß-Mechanismus zeigen, ein Tabernakeltürchen war und demnach die Präsenz des Allerheiligsten repräsentierte.[34] In beiden Fällen handelt es sich um

---

32 Abgedruckt in: J. Burckhardt, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*. Gesamtausgabe XII (Berlin und Leipzig 1939), 3–139, bes. 29.

33 Belting, *Bild und Kult*, 466.

34 G. Contini und M. C. Gozzoli, *L'opera completa di Simone Martini* (Mailand 1970), Nr. 58.

sehr realistische und ergreifende Darstellungen. Der Kontrast zwischen dem Gold des Hintergrundes und dem reichlich verwendeten Blutrot gibt ihnen etwas zugleich Kostbares und Frappierendes.

Über dem Altarbild nimmt eine vielfigurige Kreuzigungsszene die gesamte Breite des Querhausarmes ein (Taf. III). Es handelt sich um eine mit allen Mitteln belebte Bildererzählung, die unter Berücksichtigung aller möglichen Text- und Bildvorlagen vorzüglich mittelitalienischer Provenienz und nach bestem Können des Malers simuliert, was alles sich auf Golgota zugetragen haben kann. Wir haben es mit dem Prototyp dessen zu tun, was man in der mitteleuropäischen Kunst als volkreichen Kalvarienberg bezeichnet.[35] Die Mittelzone ist beschädigt, weil hier der neuzeitliche Nachfolger des Johannes-Altars mit seinem Ädikula-Retabel aufgestellt gewesen war. Der Gekreuzigte hatte hinter dem giebelförmigen Abschluß aufgeragt. Demgegenüber war der Zusammenhang der Kreuzigung mit dem mittelalterlichen Johannes-Altar lose. Jedoch wies der Heilige im rechten unteren Eckmedaillon des Rahmens der Kreuzigung, das in die Kapellenzone einschneidet, jeden, der vor dem Altar stand, auf das Historienbild hin. *Crocifisso* und *Kalvarienberg* waren also mit dem Umweg über die Kapelle auch aufeinander bezogen. Welchen Sinn aber hat es, zweimal dasselbe Thema und derart verschieden darzustellen?

Der Sinn liegt wohl in der unterschiedlichen und letztlich komplementären Funktion. Der *Crocifisso* in der Predella gehört zum Altar. Dieser besaß also nicht nur ein an die Wand gemaltes Retabel, sondern auch ein an die Wand gemaltes Altarkreuz. Anders als ein Retabel ist ein solches liturgische Vorschrift: „Crux quoque super altare ponenda est", heißt es bei Wilhelm Durandus.[36] Allerdings stellt sich die Frage, ob der *Crocifisso* das Kultgerät selbst war oder ob er das Kultgerät nur vertrat, sofern es der Mesner nach der Zelebration vom Altar nahm, um es vor Diebstahl zu schützen. So oder so entfaltete es in seinem Realismus aber Eigenart. Ob es hinter dem metallenen Altarkreuz sichtbar war oder statt eines solchen vom Priester wahrgenommen wurde: es lieferte einen sehr lebendigen Kommentar zu den Vorgängen auf dem Altar, nämlich zur Wandlung der Hostie in den Leib Christi und mehr noch zur Wandlung des Weins in sein Blut.

---

35 E. Roth, *Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters* (Berlin 1967), bes. 53.

36 *Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Officiorum I–IV*, 44.

Demgegenüber konnte der Priester den Kalvarienberg kaum wahrnehmen. Der Gestus des Heiligen im Eckmedaillon, der dem Kreuzigungsbild oder seiner Hauptfigur gilt, dürfte nicht für ihn, sondern für die Gemeinde bestimmt sein: Den Teilnehmern der Messe wurde auf diese Weise die Geschichte in Erinnerung gebracht, die hinter der kultischen Handlung stand. *Crocifisso* einerseits und *Kalvarienberg* andererseits bringen also auch jene zwei Benutzergruppen in Erinnerung, die die Bildausstattung einer Kapelle hat: erstens den Klerus, der den Altardienst versieht, und zweitens die Gemeinde, zu der ideell oder real derjenige gehört, der die Kapelle gestiftet hat.

Natürlich ist es schwierig zu bestimmen, wie öffentlich ein solcher Raum war und wie häufig die zweite Gruppe in den Genuß kam, seine Ausstattung zu sehen und durch Bildandacht selbständig zu benutzen. Im Fall der Vierung und des Querhauses der Unterkirche von S. Francesco wird man aber trotz der Nähe zum Hochaltar und damit zu dem Ort, der das kultische Zentrum war, als Pietro malte, von einem hohen Grad von Öffentlichkeit ausgehen dürfen. Dies läßt sich erstens aus dem Umstand ableiten, daß unter dem Hochaltar verborgen das Grab des heiligen Franziskus lag und sich demnach dort eines der großen Pilgerziele des Mittelalters überhaupt befand. Zweitens hatte es zwischen Langhaus und Sanktuarium einmal einige Jahrzehnte lang einen Lettner gegeben, der in den Jahren um 1300 abgebaut worden war, was auf eine programmatische Öffnung des Grabbezirks für die Laien deutet.[37] Drittens ist die Bildausstattung von Langhaus, Querhaus und Vierung ikonographisch und funktional eng vernetzt, jedenfalls seitdem im Frühtrecento die Querhausarme ausgemalt worden waren, so daß mit einem Publikum gerechnet werden darf, das die gesamte Kirche und nicht nur das Langhaus besuchen sollte.[38] Möglicherweise hat mit diesem hohen Grad von Öffentlichkeit auch zu tun, daß in S. Francesco eigentlich bewegliche Ausstattungsstücke wie Retabel und Altarkreuze an die Wand gemalt und somit in diebstahlsicherer Form hergestellt wurden.

---

37 I. Hueck, „Der Lettner der Unterkirche von S. Francesco in Assisi", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XXVIII (1984), 173–202. Die Existenz eines Lettners ist übrigens nicht unbestritten: Vgl. W. Schenkluhn, *San Francesco in Assisi: ecclesia specialis* (Darmstadt 1991), 76–80.

38 Grundlegend für die gedankliche Einheit des Programms: G. Ruf, *Das Grab des heiligen Franziskus* (Freiburg im Breisgau 1981). Vgl. auch Schwarz, „Zerstört und wiederhergestellt".



Abb. 11: Pietro Lorenzetti. Gemalte Nische beim Johannes-Evangelist-Altar, Unterkirche von S. Franceso in Assisi

Ein bewegliches Ausstattungsstück in unbeweglicher Ausführung ist auch unsere Bank, wobei in diesem Fall die Diebstahlsicherung aber kaum das vordringliche Motiv für ihre Existenzform in Malerei ist. Ähnliches gilt für eine Reihe von Gegenständen, die sich in einer vorgetäuschten Wandnische unmittelbar über dem *Armarium* befinden (Taf. II, Abb. 11). Die Nische bildet sozusagen ein oberstes unverschließbares Fach des Schrankes und birgt zwei Glaskännchen sowie einen flachen, roten Quader. Die Malerei ist an dieser Stelle nicht gut erhalten. Trotzdem bleibt im Zusammenhang mit dem *Armarium* wenig Spielraum, was Pietro Lorenzetti gemeint haben könnte. Die Glasgefäße, deren eines eine rote Flüssigkeit enthält, sind *Hydria* und *Ampulla*. Erstere ist für das Wasser da, mit dem der Priester den Kelch nach der Messe reinigt, letztere für den ungewandelten Wein. Es handelt sich beidemal um *vasa non sacra*, d. h. um Altargeräte zweiten Ranges, die nicht mit jener äußersten Ehrfurcht behandelt werden müssen wie die *vasa sacra*, zu denen z. B. der Kelch gehört. Der rote Quader ist am ehe-

sten ein Buch und dürfte dann ein *Missale* meinen.[39] Bei allen drei Gegenständen ist denkbar, daß sie auch außerhalb der Zelebration unverschlossen aufbewahrt werden.

Der Ordnung halber sei vermerkt, daß es wie bei der Bank auch in diesem Fall neben der liturgischen Lesart, die zuerst wieder Maginnis vorgetragen hat und der ich mich anschließe, eine artistische gibt. Sie will in der illusionierten Nische entweder eine *Etude* über die Möglichkeiten von Malerei und damit einen Vorgriff auf die Paragone-Debatte des 16. Jahrhunderts erkennen oder - Charles de Tolnay folgend - den Prototypen des neuzeitlichen Stillebens.[40] Ein Stilleben aber haben wir ganz und gar nicht vor uns, denn zum klassischen Stilleben, das die Gattung repräsentiert, gehört es, ein selbständiges Tafelbild und nicht ein Stück Bildwelt in einem Ensemble von Bildern zu sein.[41] Damit ist so ziemlich das Gegenteil von der Situation in Assisi beschrieben. Wie sehr die Nische tatsächlich auf die Liturgie hingeordnet ist, erhellt aus dem Umstand, daß die Perspektive von einer Betrachterposition unmittelbar vor der Altarstelle aus ihre illusive Qualität am besten entfaltet.

Allerdings wirft auch die liturgische Lesart Probleme auf. Das wird gerade wieder bei der Bank deutlich. Man möchte das Möbel liturgisch funktional nennen - wenn es nur real und nicht gemalt wäre und wenn sich die Kleriker tatsächlich darauf niederlassen könnten. Und ebensowenig in einem physischen Sinn funktional sind natürlich *Hydria*, *Ampulla* und *Missale*. Soll man die liturgische Zuordnung nur als einen Umweg zurück zu Carlo Volpe und seiner *l'art pour l'art*-Lesung auffassen, etwa in der Art eines Künstlerscherzes?

Ein Ausweg ist es, wie beim Altarbild mit dem Stichwort „Handlungsanweisung" zu operieren. „Pro anima sua" hinterläßt Puccio einen Teil seines Vermögens, und es ist anzunehmen, daß die potentiellen Empfänger wußten, wie das Geld sinnvoll in Liturgie umgewandelt werden könnte. Aber wäre es bei einer so wichtigen Angelegenheit wie dem ewigen Heil nicht legitim, wenn der Patron eine

---

39 Die Begriffe nach J. Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und seiner Entwicklung* (München 1932), und J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung* (Freiburg 1924). Bei der Identifizierung half P. Gerhard Ruf.

40 Ch. de Tolnay, „Postilla sulle origini della natura morta moderna", *Rivista d'Arte* XXXVI (1961/62), 3-10.

41 V. I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei* (München 1998), 39. Originalausgabe: *L'instauration du tableau* (Paris 1993).

genauere Formulierung nachschieben würde, selbst wenn sie in dem vermutlich durch eine gewisse Reserviertheit gegenüber Laienstiftern gekennzeichneten Klima des *Sacro Convento* von Assisi nicht unbedingt willkommen wäre? Und wäre nicht auch eine Rückversicherung sinnvoll, daß die liturgischen Bemühungen wirklich dauerhaft, nämlich bis zum Jüngsten Tag, ausgeübt werden? In diese Richtung weist mein Vorschlag, wie man die illusionistischen Elemente in der Johannes-Kapelle verstehen kann: Erinnerung und Anweisung an den Klerus, für den Stifter Messe zu lesen. Für eine *Messe* schlechthin stehen die Gegenstände in der Nische, die gleichzeitig die Präsenz der wirklich heiligen Gegenstände im *Armarium* in Erinnerung bringen. Für eine *feierliche* Messe - mehr als Routine - steht die *Sedilia*. Nur wenn Diakone, Sänger oder auch ein Prediger hinzugezogen sind, wird sie gebraucht. Gleichfalls für mehr als Routine, nämlich für eine spirituelle Einlassung des Priesters, steht die expressive Ausgestaltung des *Crocifisso*. Soweit versucht die Dekoration, Liturgie einzufordern und zu steuern.

Nicht auf Liturgie, sondern auf individuelle Frömmigkeitsleistungen scheint demgegenüber das Altarbild abzuheben, das, wie ich zu zeigen versuchte, Gebet steuert. Liturgie und persönliche Frömmigkeit schließlich werden dort verknüpft, wo aus dem Kapellenensemble heraus ein Verweis auf die Kreuzigungsszene erfolgt. Dieser Verweis macht gleichzeitig die Gesamtausmalung des Querhausarms für den Besucher speziell der Kapelle nutzbar.

Worin besteht die Einheit des Konzepts?

L'art pour l'art ist sicher das falsche Stichwort - diktiert von einer Kunstgeschichte, die ihren Kunstbegriff im 19. Jahrhundert ausgebildet hat und nicht wahrhaben will, daß er ein historisch gebundener und nur einer von vielen möglichen ist. Übrigens würde es geradezu auf dasselbe hinauslaufen, wenn man allem, einschließlich der Bank, eine Bedeutung im Sinn eines zugrundeliegenden Textes zuschriebe. Daß Carlo Volpe nur die Wahl zwischen Bedeutung hier und *l'art pour l'art* dort sieht, ist kein Zufall. Die Vorstellung, alles in der christlich-mittelalterlichen Kunst müsse Zeichen sein, von der er sich leiten läßt, wenn er derartig ausdrücklich eine angebliche Ausnahme vermerkt, wurde ganz offensichtlich ebenfalls im 19. Jahrhundert und aus einem Überdruß an den ostentativ auf sich selbst fixierten Kunsterscheinungen der eigenen Zeit heraus entwickelt - ein

romantischer Gegenentwurf, Teil des Systems der frühen Moderne. Als beispielhaft zu nennen wäre hier neben anderen der zuwenig bekannte Name des Adolphe-Napoléon Didron. Dieser setzte sich auf der einen Seite für eine Wiederbelebung einer christlichen Kunst in der Tradition des Mittelalters ein. Auf der anderen Seite war er der Entdecker des sogenannten *Malerhandbuchs vom Berge Athos*, eine Leistung, zu der ihm sein Freund Victor Hugo, Autor des Romans *Der Glöckner von Notre-Dame* (*Notre-Dame de Paris*, 1831), gratulierte. Im Vorwort der von ihm besorgten und Hugo gewidmeten Edition des *Malerhandbuchs* beschreibt Didron die Rolle des Künstlers, wie sie ihm aus dem Text entgegentrat, so: „Nur die Ausführung des Bildes ist ihm vorbehalten, während Erfindung und Idee Sache der Väter, der Theologen, der katholischen Kirche ist." In der Tat: das krasse Gegenteil von Kunst um der Kunst willen. Schließlich ist zu vermelden, daß Didron 1843 das erste kritisch gearbeitete Nachschlagewerk zur christlichen Bildwelt vorlegte und damit als einer der Gründerväter der ikonographischen Methode gelten darf.[42] Deutlich ist an dieser Kurzbiographie abzulesen, wie Kunst und Wissenschaft der Romantik die Vorstellung von der restlos bedeutungsgefüllten Kunst des Mittelalters gemeinsam konstruierten. Auch im übertragenen Sinn ist sie „romantisch".

Jedoch scheint mir die sicher unromantische Lesart, die Hayden Maginnis in Assisi verfolgt, wenn er illusionistische und realistische Züge in eins setzt und durchgängig im Sinn einer Konkretisierung versteht, ebenfalls fragwürdig. Ich glaube nicht, daß es darum geht, alles, was dargestellt ist, gleichermaßen glaubhaft zu machen als einen Bestandteil der alltäglichen Welt, in welcher der Betrachter oder Andächtige lebt, und letztlich die Grenze zwischen Welt und Bild, Diesseits und Jenseits, aufzuheben. Diese Lesung sieht schon davon ab, daß illusionistische Bemühungen in Malerei immer durchschaut werden und nichts vorspiegeln, sondern nur eine spezifische Aufmerksamkeit erregen können. Vor allem aber ignoriert diese Lesung den Umstand, daß die illusionistischen Bemühungen im Altarbild sehr punktuell sind. Wenn Maginnis trotzdem so fest

---

42 *The Dictionary of Art*, VIII, 868 (J.-M. Leniaud), und XV, 89 (W. F. Lash). Malerhandbuch: A.-N. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine, traduit du manuscript byzantin. Le guide de la peinture*, ed. P. Durand (Paris 1845), IX: „Le peintre grec est maître de son exécution; L'art est à lui, mais l'art seul; car l'invention et l'idée appartiennent aux pères, aux théologiens, à l'Eglise catholique." (Übersetzung nach Belting, Bild und Kult, 29). Nachschlagewerk: A.-N. Didron, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu* (Paris 1843).

mit einer Einheit des Konzepts rechnet, ist das am ehesten aus der Vorstellung von einer einheitlichen Künstlerpersönlichkeit heraus erklärbar, die stets bestimmte Dinge will und andere nicht. Trotz seiner Interessen für die Rezeption und die Bedürfnisse des Bildbenutzers kommt der Verfasser unübersehbar von einer auf den Urheber zentrierten Kunstgeschichte her, wie sie Anfang der siebziger Jahre, als Maginnis schrieb, praktisch auch noch alternativlos war. Neben der Kampfansage von Roland Barthes *La mort de l'auteur*, erschienen 1967 bzw. 1968,[43] war es insbesondere Michel Foucaults Antrittsvorlesung *L'ordre du discours*, die das Konzept *Autor* als historisch gebunden und als Funktion transparent machte. Sie wurde 1970 gehalten und hat - so breit ihre Wirkungsgeschichte ist - selbst heute noch kaum Echo bei denen gefunden, die sich mit den Autoren bildender Kunst befassen. (Echo fand sie jedoch immerhin bei jenen, die sich mit den *Autorinnen* bildender Kunst befassen.)

Foucault: „Der Autor ist dasjenige, was der beunruhigenden Sprache der Fiktion ihre Einheiten, ihren Zusammenhang, ihre Einführung in das Wirkliche gibt."[44] Um dieses Diktum abzuwandeln: Die Vorstellung, die der Kunsthistoriker sich von Pietro Lorenzetti macht, gibt seiner Interpretation der beunruhigend heterogenen Ausmalung ihre Einheit, ihren Zusammenhang und fügt sie in die Kunstgeschichte des Trecento und ins Lorenzetti-Œuvre ein. - Dabei ist es natürlich unwahrscheinlich, daß sich der Maler selbst als einen Autor sah, der der Nachwelt ein „Œuvre" hinterläßt, das ihn repräsentiert.

Demgegenüber erlebe ich das Konzept der Ausmalung als einheitlich nur vor dem Hintergrund der kultischen Funktion ihrer Elemente: Um die Nutzungsmöglichkeiten zu optimieren, hat der Maler ganz verschiedene Wahrnehmungsverträge mit den Betrachtern angestrebt. Ein Vertrag, der einzige Illusionsvertrag, lautete über die Wahrnehmung, daß eine *Sedilia*, die *Vasa non sacra* und ein *Missale* bereitstanden (Abb. 1, 11). Ein anderer, so meine These, lautete darüber, daß ein veristisch durchgearbeitetes Altarkreuz bei der eucharistischen Wandlung visuelle und emotionale Leerstellen füllte (Abb. 3). Es sollte jenem Wunder, das Heinrich Heine einen arabischen Renegaten nicht von ungefähr als ein „fades Wunder" er-

---

43 Jetzt in deutscher Übersetzung greifbar. R. Barthes, „Der Tod des Autors", in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, ed. F. Jannidis u. a. (Stuttgart 2000), 181–193.

44 M. Foucault, *Die Ordnung des Diskurses* (Frankfurt am Main 1991), bes. 21. Siehe auch den Aufsatz „Was ist ein Autor?", in: *Michel Foucault. Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader*, ed. J. Engelmann (Stuttgart 1999), 30–48, und in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, 198–229.

leben läßt *(Almansor)*, einen anschaulichen Kontext geben. Das waren Verträge, bei denen insbesondere Priester als Partner erwartet und erwünscht waren.

Ein weiterer Vertrag aber betraf das Altarbild: er lautet auf eine Übereinstimmung zwischen Gebet und Darstellung (Abb. 3). Pietro Lorenzetti hat hier nicht nur die Ikonen jener Heiligen zur Verfügung gestellt, an die der Besucher sich naheliegenderweise wendet, sondern er hat mehr getan. Der Besucher findet die Bilder dem vorgegebenen Gebetsanliegen entsprechend inszeniert vor und darf sich bestätigt fühlen. Schließlich gibt es noch den Vertrag, der das große Kreuzigungsbild betrifft und der sicher auf Erzählung und Belehrung lautet. An Gregor den Großen angelehnt, sagt Wilhelm Durandus über solche Bilder, sie seien „Lektüre und Schriften der Laien", und Gregor zitierend, fährt er fort: „Denn was den Lesekundigen die Schrift, das bietet den Blicken der Unkundigen die Malerei, weil in ihr jene lesen, die die Schrift nicht verstehen."[45] Bei einem veränderten Vertragstext sind also auch hier, wie im Fall des Altarbildes, die Laien die anvisierten Partner.

Alles in allem scheint es mir um eine möglichst umfassende und präzise Steuerung der liturgischen und spirituellen Vorgänge in der Kapelle zu gehen. In diesem Ausmaß ist die Eigenart vielleicht darauf zurückzuführen, daß es ein Laienstifter an einem Ort, der Brennpunkt franziskanischer Frömmigkeit und Ideologie war, besonders schwer hatte, seine Vorstellungen zu artikulieren. Aber man sollte das Paradigma Steuerung bei der Untersuchung von Bildausstattungen wohl nie ganz aus den Augen verlieren.

Mercator pessimus

Zum Schluß ein Blick auf ein Stück Wandmalerei, das ähnlich wie die Bank zu Unrecht in mancher Beschreibung der Fresken fehlt (Abb. 12). Gerhard Ruf hat auf seinen Stellenwert im Rahmen des Programms aufmerksam gemacht.[46] Es ist als Teil des Passionszyklus kenntlich, weil es in dessen Rahmensystem integriert

45 *Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Officiorum I–IV*, 34 f.: „Picture et ornamenta in ecclesia sunt laicorum lectio et scripture, [...] nam quod legentibus scriptura hoc ydiotis cernentibus prestat pictura, quia in ipsa ignorantes uident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt."

46 Ruf, *Das Grab des heiligen Franziskus*, 96 f.



Abb. 12: Pietro Lorenzetti. Judas, südliches Westquerhaus der Unterkirche von S. Francesco in Assisi

ist und mit dem erhängten Judas eine Sequenz der Geschichte nach Matthäus zeigt. Da es sich links von jenem Westfenster des Querhauses befindet, auf dessen anderer Seite die Stigmatisation von Franziskus dargestellt ist, kann man es aber auch als Element in einem Judas/Franziskus-Vergleich verstehen, dessen Tenor nicht zweifelhaft ist: Während dieser Christus nachfolgt, hat jener ihn verraten. Endlich ist die erzählerische Qualität hier praktisch ausgeschaltet: Das Wandfeld mit der einsamen, quasi ohne Kontext präsentierten Figur könnte demnach auch als ein negatives Kultbild beschrieben werden. Dazu paßt die synkretistische Ausgestaltung des Geschehenen: Entsprechend Matthäus (27, 3–10) haben wir es mit einem Erhängten zu tun, der sich selbst gerichtet hat; entsprechend der Apostelgeschichte (1, 15–26) ist der Leib aufgeschlitzt, und die Gedärme quellen heraus, was auf einen gräßlichen Unfall zurückgeht, mit dem Gott es bewerkstelligte, den Verräter zu richten. Die Überblendung der beiden Geschichten kommt häufig vor,[47] das ändert aber nichts daran, daß sie einer Logik der Bedeutung (Strafe) den Vorrang einräumt vor einer Logik der Erzählung. Vollends einen Ausstieg aus der Erzählung signalisiert die Architektur, in der Judas hängt: Sowohl bei Matthäus als auch in der Apostelgeschichte nimmt er auf einem Acker sein Ende, der davon den Namen Blutacker erhält. Dem folgend hängen ihn die Künstler gemeinhin an einen Baum. Pietro Lorenzetti aber hat eine Art Torbogen dargestellt und damit ein Ambiente geschaffen, das provokant das Gegenteil von dem ist, was die Erzählung fordert.

Als ein negatives Andachtsbild tritt das Fresko in Beziehung zur Ausstattung der Johanneskapelle, deren Besuchern es räumlich und inhaltlich gleichsam im Nacken sitzt. Und dazu wiederum paßt die Architekturdarstellung, der ein illusionistisches Moment innewohnt, das die Wandebene in Frage stellt. Zwar ist das Feld widerspruchsfrei gerahmt und als Bild, eben als Teil des Passionszyklus gekennzeichnet, aber innerhalb der ornamentierten Leisten entfaltet sich maßstäblich und motivisch an die Realarchitektur angeglichen ein zufällig angeschnittenes Bruchstück gebaute Welt, dessen perspektivischer Tiefenzug die Rolle des Rahmens und seine Botschaft der Ikonizität doch überspielt. Wenn Pietro Lorenzetti einmal von Giottos *Coretti*, die tatsächlich vorgetäuschte Grabnischen sind,[48]

47 *LCI*, II, 446 f.

48 U. Schlegel, „Zum Bildprogramm der Arena-Kapelle“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XX (1957), 125–146.

profitiert hat, dann hier (Abb. 13). Wäre der in diesem Ambiente Dargestellte nicht ein toter Schurke, sondern ein lebendiger Heiliger, so könnte man von einer bis an die äußerste Grenze getriebenen Verlebendigung und Öffnung der Ikone zum Betrachter hin sprechen. Ersichtlich ist der Wirklichkeitsanschluß auf eine freilich zwiespältige Weise weitergetrieben als im Altarbild. Zwar wird man auch im Fall von Judas nicht sagen können, er sei „wirklich" anwesend gedacht, aber die der Darstellungslogik widersprechende Suggestion ist derartig gestärkt, daß man sich ihrer gespenstischen Faszination erwehren muß. Mancher Besucher hat das nicht getan. Man hat auf das Judasbild eingeschlagen und an ihm herumgekratzt. Möglich war dies, seitdem das Fenster daneben in eine Tür umgestaltet und durch eine Treppe erschlossen war, was irgendwann in den Jahrzehnten um 1400 geschehen sein dürfte. Judas-Darstellungen wurden häufig mißhandelt, selbst wenn sie Teile von Szenen waren.[49] Das Fresko in Assisi jedoch forderte zu dieser spontanen und brachialen Form des Bildkultes regelrecht heraus.

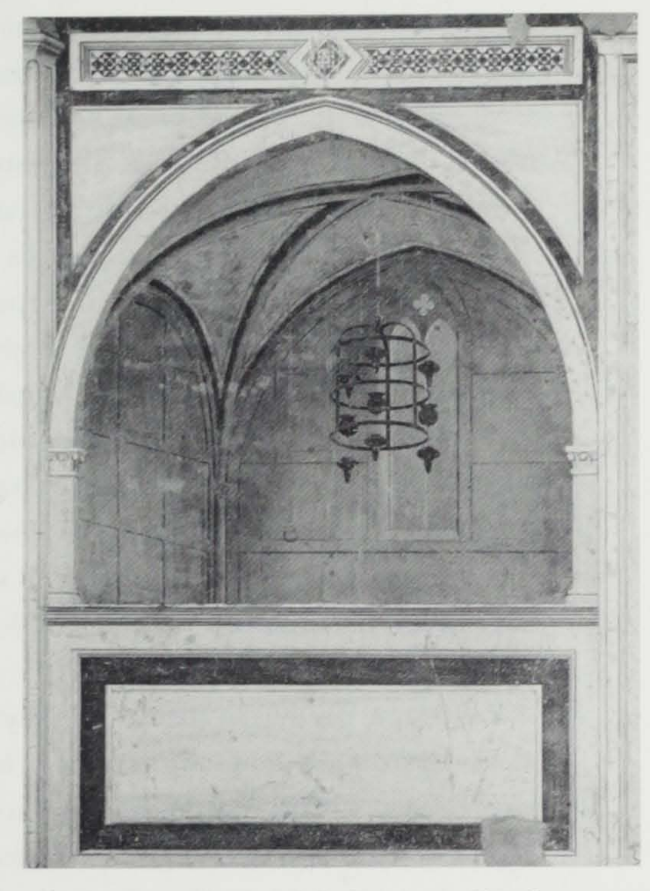


Abb. 13: Giotto, „Coretto". Padua, Arena-Kapelle, Triumphbogenwand

Denkt man über die Aufgabe der Darstellung nach, so ist daran zu erinnern, daß sich z. B. Enrico Scrovegni, jener schwerreiche Paduaner, der den Bau der Arena-Kapelle und ihre Ausmalung durch Giotto in Auftrag gab, mit Judas iden-

49 Ich verweise auf einen ursprünglich in der Badia Ardenga bei Siena beheimateten Altar des ausgehenden 13. Jahrhunderts, dessen Teile verstreut sind: Alle negativen Personen wurden *in effigie* mißhandelt und Judas im Ölberg-Bild derart, daß auch das Gesicht Christi mitbetroffen ist. Stubblebine, *Guido da Siena*, Cat. IV c–7 und Abb. 25. Vgl. P. Dinzelbacher, *Judastraditionen* (Wien 1977).

tifiziert hat. Solches hat jedenfalls Ursula Schlegel aus dem Programm der Fresken überzeugend erschlossen.[50] Judas als der „mercator pessimus", wie ihn der Verfasser der *Meditationes Vitae Christi* nennt, d. h. als derjenige, der ausgerechnet den Erlöser „verkauft", war die zeittypische, tief zerknirschte Steigerungsform für das Bild vom Reichen, dem es nach einem Christuswort noch schwerer wird, ins Himmelreich zu gelangen, als einem Kamel durch ein Nadelöhr zu schlüpfen.[51] Natürlich hat diese extreme Zerknirschung eine Funktion: Ihre Katarsis ist Erlösungshoffnung und damit etwas, was den Zerknirschten grundlegend von Judas unterscheidet. Dieser gab sich dem Laster der Verzweiflung hin und erhängte sich, während derjenige, der sich reuig Judas nennt, seinen Glauben unter Beweis stellt und Stiftungen tätigt.[52] So in aller Kürze läßt sich die Rolle der Judas-Vorstellung im religiösen Leben des 14. Jahrhunderts wohl beschreiben, wobei noch hinzuzufügen ist, daß sie im Umfeld franziskanischer Frömmigkeit und im Anschluß an den franziskanischen Armutsstreit besondere Virulenz besessen haben muß.[53]

Die Frage, ob Puccio (bzw. sein Nachfolger in dem Stiftungsprojekt) sich gleich Scrovegni mit Judas identifiziert hat, kann offenbleiben. Da er Laie und wenn nicht ein Adliger, dann am ehesten ein *Mercator* war, dürfte er sich mit der Figur des Judas auseinandergesetzt haben. Auch sollte man eine Beziehung zwischen dem Altarbild der Kapelle, das in der Predella sein Bildnis zeigt, und der wiedergängerhaften Erscheinung des Erhängten gegenüber als gegeben ansehen. Doch mehr als diese inhaltlichen Fragen interessiert mich hier die Erscheinung selbst. Indem Pietro Lorenzetti sie zwischen Bild und Illusion schwanken läßt, zeigt er, wie flexibel er in der Verwendung seiner Medien und in der Ansprache seines Publikums ist. Die negative Ikone tritt als Unbild auf; was sie in ebenso ab-

---

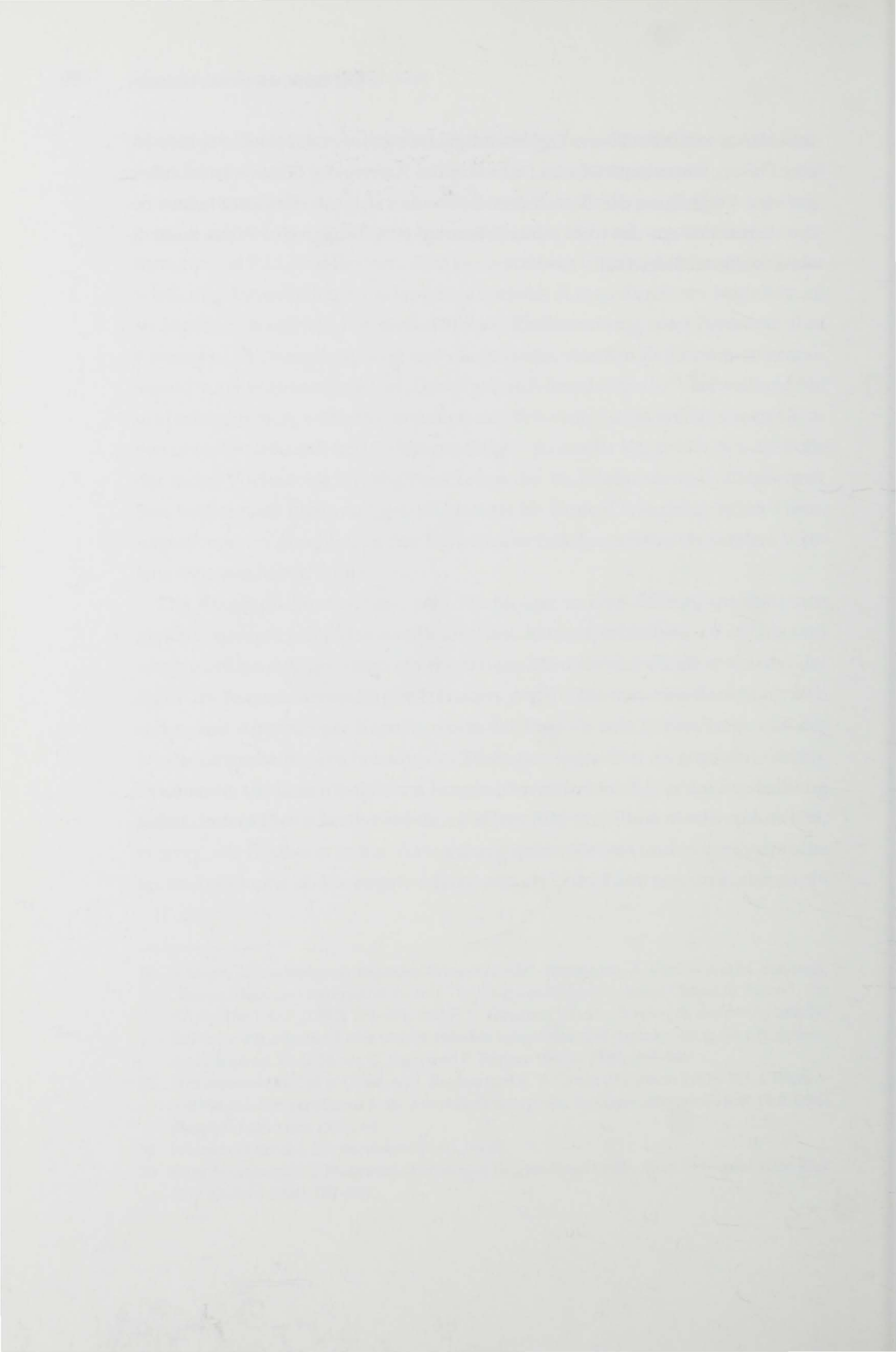
50 Schlegel, „Zum Bildprogramm der Arena-Kapelle". Siehe auch: A. Derbes und M. Sandona, „Barren Metal and the Fruitful Womb: The Program of Giotto's Arena Chapel in Padua", *The Art Bulletin* LXXX (1998), 274–291, und P. C. Claussen, „Enrico Scrovegni, der exemplarische Fall?", in: *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*, ed. H.-R. Meier, C. Jäggi und P. Büttner (Berlin 1995), 227–246.

51 *Meditations on the Life of Christ*, ed. I. Ragusa und R. B. Green (Princeton 1961), 325. I. Westerhoff-Sebald, *Der moralisierte Judas. Mittelalterliche Legende, Typologie, Allegorie im Bild*. Phil. Diss. (Frankfurt am Main 1996), 64.

52 Westerhoff-Sebald, *Der moralisierte Judas*, 59–68.

53 Zum Armutsstreit: J. Moorman, *A History of the Franciscan Order. From its Origins to the Year 1517* (Oxford 1968), 188–204.

scheulicher wie bestreitbarer Gegenwärtigkeit zeigt, weist dabei nicht so sehr auf eine Person, wie es laut Wilhelm Durandus der Auftrag des Bildes wäre, sondern auf eine Vorstellung des Betrachters. Es handelt sich um die Gestalt eines bedrohlichen *alter ego,* das wohl seiner Frömmigkeit auf suggestive Weise zusätzliche Schubkraft liefern soll.



Schemen aus Asche

Das Parament von Narbonne im Louvre

Wer heute im deutschsprachigen Raum Kunstgeschichte studiert oder sich für mittelalterliche Kunst interessiert, ist in Gefahr, mit dem Gegenstand der folgenden Studie, der unter Kunsthistorikern kein ganz unbekannter ist (Taf. IV), wie folgt in erste Berührung zu kommen. Der Text behandelt Bildnisse König Karls V. von Frankreich (1364–80):[1] „Sein Konterfei zierte ein heute im Louvre verwahrtes Leinwandgemälde im Gerichtshof *(parlement)* zu Narbonne [...].“ Tatsächlich ist das, was gemeint ist, aber ein Objekt aus *Seide*, dessen Verwendung eine geistliche war, und das man demnach begrifflich den *Paramenta* zuschlagen kann. Soweit bekannt, war das Stück am Anfang des 19. Jahrhunderts in Narbonne aufgetaucht (möglicherweise aus dem durch die Revolution zerstreuten Besitz der dortigen Kathedrale Saint-Just) und ist 1852 für den Louvre erworben worden.

Die zitierte Wendung stammt aus der deutschen Übersetzung eines Buches des amerikanischen Mittelalter-Kunsthistorikers Michael Camille und lautet im Original:[2] „His likeness is to be found on linen in the Parement de Narbonne, now in the Louvre [...]“. Die Verwechslung von Leinen und Seide ist, wie sich noch zeigen wird, kein ganz bedeutungsloser Lapsus. Daneben ist das Parament bei Camille aber ein Parament und hat nichts mit einem Parlament zu tun. Man könnte von einem Ausrutscher der Übersetzerin sprechen – und vielen Ausrutschern aufs Ganze gesehen –, würde nicht auch der Titel von Camilles Buch im Original und in der deutschen Version eigenartig auseinanderklaffen: *Gothic Art. Glorious Visions* hier, *Die Kunst der Gotik. Höfe, Klöster und Kathedralen* dort. Des Verfassers Versuch, eine Perspektive oder Problemstellung anzudeuten, wird nicht aufgegriffen, dafür wird mit möglichst konventionellen Stichwörtern eine umfassende Behandlung des Themas *Gotik* suggeriert, was des Autors Anliegen, wie es sich jedenfalls mir darstellt, durchaus nicht war. Insgesamt macht der deutsche Verlag aus einem originellen und provokanten Werk eines, das lückenhaft und trivial daherkommt.

---

1 M. Camille, *Die Kunst der Gotik. Höfe, Klöster und Kathedralen* (Köln 1996), 166.

2 M. Camille, *Gothic Art. Glorious Visions* (New York 1996), 166.

Welches Bild vom Leser liegt dieser Operation des Verlags zugrunde? Warum glaubt man, uns eine um ein spezifisches Profil bemühte Darstellung nicht „verkaufen" zu können? Warum glaubt man sich gleichzeitig davon entbunden, eine gute Übersetzung herstellen und lektorieren zu lassen? Warum schließlich übernimmt der Verlag das Buch, obwohl es ihm für sein Publikum zu originell erscheint? Übrigens übernahm der Verlag die ganze Reihe. Warum gab er dieser Reihe, die auf englisch *Perspectives* heißt, für den deutschen Markt den Titel *Art in Context*, der vom Käufer wohl der angelsächsischen Sprache und Kultur zugeordnet werden soll? Dieser Modell-Leser des Verlags scheint jemand zu sein, der erstens überzeugt ist, daß angelsächsische Kunstbücher besonders interessant sind (aber von der Wissenschaftskultur, die diese Literatur produziert, gleichzeitig keine rechte Vorstellung besitzt, dafür vielleicht schon einmal etwas vom Marburger Graduiertenkolleg *Kunst im Kontext* gehört hat), der zweitens in einer anachronistischen Weise an die Möglichkeit umfassender Information über ein Thema in einem dünnen Buch glaubt (wobei er - „Höfe, Klöster und Kathedralen" - tunlichst nichts erfahren will, das von dem abweicht, was er durch Bildungseinrichtungen wie das Fernsehen schon weiß), und drittens wird von einem Leser ausgegangen, der lediglich ein Betrachter von Abbildungen ist, denn sonst müßte man damit rechnen, daß ihn die Differenz zwischen Titel und Darstellung sowie die allgegenwärtigen sprachlichen Probleme der Übersetzung irritieren.

Der Zynismus, mit dem dieser früher angesehene Verlag ein Buch produziert, scheint mir nicht gerade die Regel. Aber Realität ist seit einer Reihe von Jahren doch, daß, wer im deutschsprachigen Raum Kunstbücher kauft oder neuere Kunstbücher auf andere Weise heranzieht, sehr genau unterscheiden lernen muß zwischen Büchern (d. h. Medien, die hergestellt werden, um Inhalte zu konstituieren und weiterzugeben) und unambitioniert produzierter Buchhandelsware (d. h. Medien, die hergestellt werden, um Geldfluß in Gang zu setzen). Unterschieden kann und muß werden, weil die Buchhandelsware in der Regel keine Texte enthält, die eine intellektuell akzeptable Annäherung an die Probleme von Kunstwerken gestatten. Auf der Unterscheidung sei aber auch insistiert, weil die Buchhandelsware die verantwortungsvoll produzierten Bücher langsam verdrängt und dadurch das Niveau beeinträchtigt, auf dem das Fach Kunstgeschichte mit einer kunstinteressierten Öffentlichkeit und mit seinem Nachwuchs in Austausch tritt.

Fastenbräuche

So viel zum ominösen „Leinwandgemälde im Gerichtshof zu Narbonne" und damit zum jüngsten der Probleme, die mit dem Seidenstoff im Louvre verknüpft sind. Andere lassen sich aus dem System Kunstgeschichte heraus diskutieren: Ein häufig zitierter einschlägiger Aufsatz ist der von Molly Teasdale Smith über „The Use of Grisaille as a Lenten Observance" (1959).[3] Antiquarisch ausgerichtet - man hat ein Objekt und will wissen, wozu es verwendet wurde - kann die Verfasserin zeigen, daß das *Parament von Narbonne* ein Behang für ein Retabel während der Fastenzeit war.[4] Wichtig für diese Bestimmung ist das Format (77,5 x 286 cm), das nicht die Höhe einer Altarvorderseite bedecken würde und demnach ungeeignet als Antependium ist, aber den Retabeln mindestens im Nordwestfrankreich des mittleren bis späten 14. Jahrhunderts mehr oder weniger entspricht.[5] Ebenso wichtig sind Einträge in Inventaren, die mit schwarzer bzw. grauer Farbe bemalte weiße Seidenbehänge gleich dem *Parament von Narbonne* beschreiben und als Teile von „Chapelles pour caresme cothidianes" aufführen („Kapellendekorationen für den alltäglichen Gebrauch in der Fastenzeit"). Es handelt sich dabei erstens um ein 1379 aufgenommenes Inventar König Karls V. von Frankreich, der durch seine Initiale und sein Bild auch als der Stifter des Paraments von Narbonne ausgewiesen ist. Er besaß zwei solcher Retabelbehänge. Der eine zeigte die Verkündigung, die Kreuzigung und die Krönung Mariens, der andere eine Kreuzigung „environné de plusiuers ymages et histoires" (das könnte

---

3 M. Teasdale Smith, „The Use of Grisaille as a Lenten Observance", *Marsyas. Studies in the History of Art* VIII (1957-59), 43-54.

4 Eine Bearbeitung des Paraments auf dem neuesten Stand mit der gesamten älteren Literatur: Ch. Sterling, *La peinture médiévale à Paris*, I (Paris 1987), 218-225. Grundlegend: M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke* (New York 1967), 99-107. Siehe auch: *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V* (Ausstellungskat.) (Paris 1981), 371-373 (D. Thiébaut), und C. Richter Sherman, *The Portraits of Charles V of France* (New York 1969), 50f.

5 Ich weise auf den Retabel aus Vaudémont (Meurthe-et-Moselle) hin, dessen Fragmente teils in New York (Metropolitan Museum) und teils im Louvre aufbewahrt werden. Das Retabel war 62,5 cm hoch. Die Breite läßt sich nicht mehr ermitteln. *Les Fastes du Gothique*, 69 f. Zu nennen wären auch die Reste des Retabels der Zisterzienserabtei Maubuisson bei Paris, die sich überwiegend im Louvre befinden. Die Relieffiguren sind 52-54 cm hoch, was dem Maßstab am Parament entspricht. *Les Fastes du Gothique*, 84-87. Schließlich sei noch auf den Passionsretabel aus Saint-Denis hingewiesen (Cluny-Museum). Er ist 81 cm hoch und 215 cm lang. *Les Fastes du Gothique*, 114 f.

geradezu der unsere sein, der dann keine Stiftung Karls V. nach Narbonne und an die dortige Kathedrale gewesen, sondern nach Karls Tod auf anderem Weg in den Süden seines Reichs gelangt wäre).[6] Sodann gibt es einschlägige Einträge in zwei Inventaren des burgundischen Herzogshauses von 1404 und 1420. Das Inventar von 1404 bezeichnet die entsprechende Textilie als „cothidian de drap de Damas cendré" und bringt die Farbigkeit mit Asche und also mit dem liturgischen Brauch am Aschermittwoch, dem Beginn der Fastenzeit, in Verbindung.[7]

Weitere von Teasdale Smith angeführte Schriftquellen belegen die in der katholischen Kirche bis heute meist eingehaltene liturgische Vorschrift, wonach an den Fastentagen die Bilder in den Kirchen zu verdecken sind. Bei Wilhelm Durandus im späten 13. Jahrhundert liest sich das so:[8] „Fürwahr, alles, was zum Schmuck der Kirche gehört, soll man während der Fastenzeit wegbringen oder bedecken. Nach der Auffassung einiger soll das am Sonntag vor der Passionszeit *[Quinquagesima]* geschehen, weil von diesem Tag an die Göttlichkeit Christi in ihm verborgen und verhüllt war. [...] Andere machen dies vom ersten Sonntag der Fastenzeit *[Invocabit]* an, weil an diesem Tag die Kirche beginnt, seine Passion zu begehen." Also: die Bilder werden entweder am Sonntag vor oder am Sonntag nach Aschermittwoch aus dem kultischen Verkehr gezogen. Bei Flügelaltären, einer Bildform, die Wilhelm Durandus noch unbekannt und im 14. Jahrhundert gerade im Entstehen begriffen war,[9] begnügte man sich in der Regel wohl damit, die Flügel zu schließen, und öffnete sie auch an den Sonntagen und an den in die Passionszeit fallenden Heiligenfesten nicht. Bei anderen Präsentationsformen der Bilder

---

6 J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V, Roi de France* (Paris 1879), 147 (Nr. 1121 f.).

7 1420: Le comte de Laborde, *Les Ducs des Bourgogne. Etude sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle* (Paris 1849), II, 246. 1404: Chr. Dehaisnes, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois, et le Hainaut avant le XVe siècle*, II: 1374–1401 (Lille 1886), 838. Als „von aschener Farbe" („coloris cinericii") wird in der Inschrift auf zwei der drei Kopien nach Dürers verlorener Kreuztragung auch dieses Grisaille-Gemälde bezeichnet. Hier ist ein Zusammenhang mit dem Fastenbrauch von der Ikonographie her gegeben. F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk* (Berlin 1971), Nr. 187 K. Für den Hinweis danke ich Johann Konrad Eberlein.

8 *Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Officiorum I–IV*, 45: „Sane omnia que ad ornamentum pertinent tempore Quadragesime removeri vel contegi debent, quod fit secundum aliquos in dominica de Passione, quia ex tunc divinitas fuit absconsa et velata in Christo. [...] Alii hoc faciunt a prima dominica Quadragesime quia ex tunc Ecclesia incipit de eius passione agere." Die Wiedergabe der Stelle bei Taesdale Smith, „The Use of Grisaille", 47, ist nicht ganz korrekt.

9 D. L. Ehresmann, „Some Observations of the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece", *Art Bulletin* LXIV (1982), 359-369. A. Laabs, „Das Retabel als ‚Schaufenster' zum göttlichen



Abb. 1: Stundenbuch, London, British Museum, Add. Ms. 25.698, fol. 9

wurden die Textilien benutzt. Im England des 15. Jahrhunderts verwendete man weiße Tücher, die durch rote Kreuze gekennzeichnet waren. Das belegen wieder von Teasdale Smith zitierte Inventare. Eine Bildquelle aus einem flämischen Stundenbuch des späten 15. Jahrhunderts zeigt, daß es diese Praxis auch auf dem Kontinent gab und wie man sich die Sache vorzustellen hat (London, British Museum, Add. Ms. 25.698, fol. 9r, Abb. 1): Die Verfasserin verliert keine Worte darüber, aber der Anblick, der sich bietet, ist eindrucksvoll! Vermutlich sehen wir hinter der Beichtszene den Kreuzaltar einer großen Kirche. Das Altarkreuz ist weggenommen, das Retabel verhängt, eine darüber stehende Kreuzigungsgruppe ist kunstvoll verpackt, wobei auffällt, daß nur das *Corpus,* nicht auch das Kreuzholz umhüllt wurde. Rote Kreuzeszeichen auf dem Kleid des Retabels und den Packungen der Figuren konservieren einen ostentativ traurigen Rest an Bildqualität. Dahinter zieht sich quer durch die Kirche ein Vorhang, der den Lettner bzw. den Chorraum unsichtbar macht. Es handelt sich um ein sogenanntes Fastentuch. Aus Mitteleuropa sind eine Reihe von Exemplaren erhalten.[10] Auch sein Gebrauch wird bei Wilhelm Durandus beschrieben.[11] Der Effekt des Ganzen erinnert an die erlesene Trostlosigkeit der Kircheninterieurs eines Pieter Saenredam, und tatsächlich ist ja beidemal der Verzicht auf die Bilder im Kult ein Thema der Darstellung - einmal ein liturgisch saisonaler Verzicht, das andere Mal ein konfessionell begründeter.

Von den Textilien geht Teasdale Smith zu den in Grisaille-Technik ausgeführten Tafelbildern des 15. Jahrhunderts über. Die Verfasserin beachtet durchaus den Umstand, daß es sich dabei in der Regel nicht um Graumalerei im Wortsinn und im Sinn des Paraments von Narbonne handelt, sondern um die malerischen Imitationen von Statuetten in Nischen oder um Reliefskulpturen. Die Prototypen mindestens für das zweite Phänomen sind Giottos Allegorien in der Arena-Kapelle: *al fresco* vorgetäuschte Marmor-Reliefintarsien.[12] Der Betrachter hat es so gesehen nicht mit farbloser Malerei, sondern mit der (farbigen oder nicht) Wie-

---

Heil. Ein Beitrag zur Stellung des Flügelretabels im sakralen Zeremoniell des Kirchenjahres", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* XXIV (1997), 71–86. Siehe aber auch den Bericht über eine Tagung, die 1996 in Berlin stattfand: K. Hengevoss-Dürkop, „Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins", *Kunstchronik* LI (1998), 222–228.

10 J. Braun, *Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung* (München 1924), II, 148–159. K. Untermoser, „Das Fastentuch", *Heiliger Dienst* LII (1998), 101–107.

11 *Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Officiorum I–IV*, 45.

12 M. Krieger, *Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert* (Wien 1995), 54–67.

dergabe farbloser Gegenstände zu tun. Aber die Verfasserin weist auch darauf hin, daß im 14. und 15. Jahrhundert alle Skulpturen und selbst die duochromen Reliefs - weiße Figürchen auf schwarze Platten montiert -, auf die zurückzukommen sein wird, ein Minimum an Farbfassung besaßen (Lippen, Augen, Gewandsäume, Bodenkrume usw.). Ihre gemalten Nachbildungen reproduzieren nichts davon.[13] Die Malereien thematisieren also nicht nur Skulptur, sondern auch Farblosigkeit und können demnach durchaus mit den Grisaillen in Verbindung gebracht werden. Daß sie, wenn an Retabeln, dann auf den Außenflügeln anzutreffen sind, macht den Zusammenhang mit dem Fastenbrauch der bedeckten Bilder zusätzlich wahrscheinlich. Überdies ist häufig die Verkündigung dargestellt, ein Fest, das immer in die Fastenzeit fällt. Wo auf den geschlossenen Flügeln eines Altars die Verkündigung grau in grau gemalt ist, wird dem Betrachter also beides in einem zur Verfügung gestellt: eine angemessen triste Bedeckung des Hauptbildes und ein fastengemäßes Festbild für Mariae Verkündigung.

Abschließend behandelt Teasdale Smith noch kurz farbarme Malereien auf Altaraußenseiten (etwa auf der Außenseite von Grünewalds Isenheimer Altar) und endet mit dem wenig spektakulären Satz: „It is possible that such a restricted color scheme, together with the colorless grisalle, may represent an aspect of Lenten observance in religious painting of the fifteenth century" - ein Ergebnis, das man von seiten der Buchmalereiforschung noch stützen und aufs 14. Jahrhundert ausdehnen kann: Ich verweise auf das Perikopenbuch des Trierer Erzbischofs Kuno von Falkenstein. Es wurde von einem Illuminatorenteam ausgemalt, das wahrscheinlich aus Metz stammte und nicht zuletzt von den Errungenschaften der Pariser Malerei aus dem weiteren Umkreis des *Parament von Narbonne* zehrte. In diesem Buch finden sich hintereinander drei in Grisaille ausgeführte Miniaturen, die die Perikopen (Evangelienlesungen) zum Sonntag vor der Passionszeit (*Quinquagesima*, fol. 27r, Taf. VI), zu Aschermittwoch und zum darauffolgenden Freitag illustrieren. Sie kennzeichnen also den Anfang der Fastenzeit im Ablauf des liturgischen Jahres.[14]

---

13 Die Lösung, in ihnen unfertige Skulpturen dargestellt zu sehen und gleichzeitig Etüden auf dem Gebiet malerisch erzeugte Plastizität zu erkennen, besitzt keinen überzeugenden Kontext. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character* I (Cambridge, Mass. 1953), 162.

14 Chr. Beier, *Buchmalerei für Metz und Trier im 14. Jahrhundert. Die Handschriften der Falkenstein-Werkstatt* (Trier 2002).

Der Aufsatz von Teasdale Smith ist ein Monument an methodischer Akkuratesse und zielgerichteter Argumentation. Von den Problemen eines Denkmals ausgehend, erschließt er den Lesern ein verbreitetes Phänomen. Daher mag man an die peripheren Schwachpunkte gar nicht rühren. Zu ihnen gehört, daß die Darstellungen auf dem *Parament von Narbonne* selbst nur auf sechs Zeilen und nur in einem ikonographischen Überblick behandelt werden, obwohl ihnen m. E. manche zusätzliche Information über das Verhältnis von Fastenzeit und Bildlichkeit zu entnehmen ist. Das werde ich nachholen. Und zu den Schwachpunkten gehört auch die Behandlung des Verkündigungs-Diptychons der Sammlung Thyssen-Bornemisza (Madrid). Es handelt sich dabei wohl um ein Werk des Jan van Eyck (Taf. V).

Das Problem liegt in diesem Fall nicht so sehr darin, daß Grisaille hier in Gestalt einer ungefaßten duochromen Reliefarbeit auftritt: In Malerei perfekt imitiert erscheinen Maria und der Engel als sehr erhaben gearbeitete Figürchen aus weißem, wohl italienischem Marmor, die auf spiegelblank polierten schwarzen Marmor aus Tournai oder Dinant montiert sind.[15] Das so hergestellte zweiteilige Bild ist jedes für sich in einen doppelten, wieder steinernen Rahmen eingesetzt. Dabei ist die innere Leiste mit der Inschrift erneut nur gemalt und soll wohl aus feinem Kalkstein bestehen; die äußere aber ist eine reale plastische Profilleiste. Ein Farbüberzug verwandelt das Holz indes in roten Marmor. Insgesamt haben wir es mit einer atemberaubenden Steigerung des in der niederländischen Malerei nicht seltenen Auftretens von Grisaille als Skulpturimitation zu tun.[16] Das wirkliche Problem besteht erstens darin, daß es sich bei dem Beschriebenen um die Innenseiten eines Diptychons statt um die Außenseiten eines Triptychons handelt, und zweitens, daß wir von der Größe her (jede Tafel 38,8 x 23,2 cm) ein privates Andachtsbild vor uns haben, das nicht den liturgischen Vorschriften für Kirchenräume unterworfen gewesen sein kann. (Allerdings zeigt z. B. Jan van Eycks Dresdner „Altärchen", ein Triptychon, das gleichfalls ein Privatbild war und doch in Grisaille ausgeführte Flügelaußenseiten besitzt, daß Auftraggeber Wert darauf legten, den visuellen Fastenbrauch zu Hause nachvollziehen zu kön-

---

15 L. Nys. *La pierre de Tournai. Son exploitation et son usage aux XIIIème, XIVème et XVème siècles* (Tournai und Löwen 1993).

16 Einen kritischen Überblick über die neuere Literatur zu diesem Thema gibt folgender Beitrag: M. Krieger, „Die niederländische Grisaillemalerei des 15. Jahrhunderts. Bemerkungen zur neueren Literatur", *Kunstchronik* IL (1996), 575–588.

nen.[17]) Teasdale Smith versucht diesen Schwierigkeiten auszuweichen, indem sie fragt, ob die beiden Tafeln nicht doch als Teile eines Triptychons oder als Läden eines Tabernakels gedacht gewesen sein könnten. Damit ignoriert sie aber den technischen Befund, der der eines Diptychons mit marmorierten Außenseiten ist.[18]

Demgegenüber scheint mir eine mit den Thesen der Autorin vereinbare Argumentation aus den folgenden Elementen durchaus möglich und naheliegend: Erstens darf man laut Teasdale Smith und vor dem Hintergrund der Grisaille-Miniaturen in Trier ja grundsätzlich darauf hinweisen, daß ein Aspekt der liturgischen Fastenbräuche durch unfarbige Malerei repräsentiert werden kann, zweitens sei daran erinnert, daß das Fest und das Bildthema der Verkündigung einen erfreulichen Tupfer in der Fastenzeit bedeutete, und drittens kommen wir nicht darum herum, eine vornehme Privatperson als Auftraggeber und Benutzer des Doppeltäfelchens vorauszusetzen. Im 1380 aufgestellten Nachlaßinventar Karls V. von Frankreich, der das Parament von Narbonne hatte malen lassen, finden sich zwei Diptychen aus bemaltem Holz, zwei Diptychen mit Reliquien sowie ein Elfenbeindiptychon, die alle in seinem Studierzimmer im Schloß von Saint-Germain-en-Laye aufbewahrt wurden. Auf den obersten Rängen der Gesellschaft dürfte der Besitz von solcherlei Devotionalien also etabliert gewesen sein.[19] Man wird die Fakten dahingehend kombinieren dürfen, daß der unbekannte Erstbesitzer (oder die unbekannte Erstbesitzerin) des Thyssen-Bornemisza-Diptychons mindestens zwei derartige Andachtsinstrumente besaß: eines, und zwar das, mit dem wir uns befassen, für die 40 Fastentage und ein an-

17 Anders argumentiert C. Harbison, *Jan van Eyck. The Play of Realism* (London 1991), 131. Mehr zum Dresdner Altärchen, 132–150.

18 C. Eisler, *The Thyssen-Bornemisza Collection: Early Netherlandish Painting* (London 1989), 50–61.

19 Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V*, 226 ff. (Nr. 2018–2022). Weitere Quellen und weiteres Material: D. Eichberger, *Bildkonzeption und Weltdeutung im New Yorker Diptychon des Jan van Eyck* (Wiesbaden 1987), 116–120, und W. Kermer, Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei (Neunkirchen 1967). Gern wird in diesem Zusammenhang auch auf bestimmte Eintragungen in den Inventaren des Herzogs von Berry verwiesen. Der Herzog besaß „uns tableaux de bois, où il a une Pitié d'une part, et de l'autre part un ymage de Nostre Dame tenant un enfant, et sont faiz de blanc et de noir". *Inventaires de Jean Duc de Berry* (1401–1416), ed. J. Guiffrey (Paris 1894/96), I, 19 (Inventar von 1413–16, Nr. 15), II, 17 (Inventar von 1401–03, Nr. 53). Allerdings hat wohl Teasdale Smith, „The Use of Grisaille", 52, recht, die die Tafeln der Ausstattung der herzoglichen Kapelle zuweist und in ihnen so etwas wie abnehmbare Altarflügel für den Fastengebrauch sieht.

deres, das farbig war und nicht die Verkündigung zeigte, für die übrigen 325 Tage des Jahres. Vermutlich stand die Person damit nicht nur als besonders wohlhabend, sondern auch als besonders fromm im kirchlichen Sinn da. Davon später.

Kunst *versus* Frömmigkeit?

Vollkommen anders nun behandelte Rudolf Preimesberger Anfang der neunziger Jahre das Diptychon. Sein Aufsatz, der in zwei wenig unterschiedlichen Fassungen vorliegt,[20] bedeutet eine schwer einschätzbare Alternative zu der Deutung unfarbiger Malerei bei Teasdale Smith. Preimesberger referiert diese Deutung knapp als „bekannt", stuft sie gleichzeitig aber offenbar als wenig relevant ein: „Voraussetzung und Anlaß" sei im Fall des Diptychons „die ursprünglich liturgisch motivierte Farblosigkeit" gewesen.[21] Was im gedanklichen Zentrum bei der Steinimitation van Eycks stehe, sei die Selbstdarstellung der Malerei: Die beiden Täfelchen zeigen angeblich, was Malerei leisten kann, und zwar insbesondere in Auseinandersetzung mit der Skulptur. Das Muster für diese Interpretation liefert die *Paragone*-Debatte in der italienischen Kunstliteratur des mittleren 16. Jahrhunderts. Die Autorität, diese ins flämische 15. Jahrhundert zu verpflanzen, stellte Erwin Panofsky bereit, der während der fünfziger Jahre Vermutungen in diese Richtung zu Papier gebracht hatte.[22] Angesichts der 1982 erschienenen Untersuchung zum *Paragone* und seiner Geschichte von Leatrice Mendelsohn[23] muß man jedoch darauf hinweisen, daß in dem doch wohl so gut wie lückenlos schriftlich dokumentierten Kunstdiskurs Italiens der *Paragone*-Gedanke, d. h. die Frage, wie es mit der darstellerischen Leistungsfähigkeit von Skulptur und Malerei im Vergleich bestellt sei, nicht vor Leonardo da Vinci und

---

20 R. Preimesberger, „Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LIV (1991), 459–489, und „Ein Prüfstein der Malerei bei Jan van Eyck?" in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, ed. M. Winner (Weinheim 1992), 85–100.

21 Preimesberger, „Ein Prüfstein der Malerei", 85, 87.

22 Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, I, 162. Ders., *Galileo as a Critic of the Arts* (Den Haag 1954), 3.

23 L. Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor 1982, bes. 37–64.

dem Ausgang des 15. Jahrhunderts auftaucht.[24] Allenfalls kann man noch eine Stelle in Filaretes Architekturtraktat von ca. 1460 bis 1464 als Vorstufe anführen. Allerdings ist es in dem dort fingierten Streitgespräch der fürstliche Kunstliebhaber, der naiv einen Rangunterschied zugunsten der Skulptur behauptet, während der professionelle Künstler, indem er die Malerei preist, auf der Gleichwertigkeit beharrt.[25] Vielleicht hat Filarete die Problemstellung wirklich erfunden.[26] Aber erst Leonardo hat daraus jenen Wettbewerb der Künste und Künstler gemacht, der *Paragone* heißt und sowohl praktische als auch theoretische Konsequenzen hatte.

Wenn Preimesberger sagt, die Vorstellung sei in Italien „seit 1400 mit zunehmender Deutlichkeit literarisch überliefert" und sie auf diese Weise in die Tage Jan van Eycks vordatiert, so spielt er wohl auf das Lob der Malerei am Anfang des zweiten Buches von Leon Battista Albertis Malereitraktat von 1435/36 an.[27] Allerdings ist es kaum denkbar, daß jemand das, was dort über Malerei und Skulptur vorgetragen wird, im Sinn eines Wettbewerbs dieser Medien lesen könnte, wenn er nicht die von Filarete, Leonardo und Benedetto Varchi viele Jahrzehnte später erarbeiteten Positionen als Kontext heranziehen würde. Erstens versteht Alberti unter Malerei nämlich nicht durchgängig das, was wir darunter verstehen, sondern der Begriff oszilliert gerade in den kritischen Abschnitten am Beginn des zweiten Buches in Richtung Zeichnung, Entwurfsmethode oder *Design*. Darauf hat Alessandro Conti hingewiesen.[28] Zweitens reiht Alberti unter die dort aufgezählten Großtaten der Malerei einen Zeus des Phidias ein, also das nicht näher definierte Werk eines Künstlers, von dem auch im 15. Jahrhundert nicht zweifelhaft war, daß er vor allem Skulpturen geschaffen hatte.[29] Drittens gibt es einen Hinweis, daß Alberti sich mühte, das Loblied der Malerei gerade

---

24 C. J. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas* (Leiden u. a. 1992).

25 Filarete, *Antonio Averlino detto Il Filarete: Tratatto di Architettura*, ed. A. M. Finoli u. a. (Mailand 1972), Bd. 2, 664 f.

26 C. F. Gilbert, *Italian Art 1400–1500. Sources and Documents* (Evanston, Ill. ²1991), 88 f.

27 Editionen: Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture. The Latin Texts of De Pictura and De Statua*, ed. C. Grayson (London 1972), und ders., *Opere volgari*, ed. C. Grayson, II (Bari 1973), 5–107.

28 A. Conti, „L'evoluzione dell'artista", in: *Storia dell'arte Italiana*, I, 2, ed. G. Previtali (Turin 1979), 117–263, bes. 186.

29 U. Pfisterer, „Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* XXVI (1999), 61–91.

nicht auf Kosten anderer bildnerischer Techniken erschallen zu lassen: Den einzigen Satz nämlich, der den Beruf des Malers (was auch immer er darunter versteht) von den „artifices" (welcher Profession auch immer) absetzt, unterdrückte der Verfasser in der italienischen Ausgabe seines Werks.[30]

Unumgänglich ist daneben die Einsicht, daß die intellektuellen Wurzeln des *Paragone* im italienischen Humanismus seit Petrarca liegen.[31] Literatur, die aus einer anderen als theologischen Perspektive über bildende Kunst reflektiert, gab es außerhalb Italiens erst lange nach Jan van Eyck. Es handelt sich um einen Unterschied, geeignet, die kulturellen Differenzen zwischen Italien und den Niederlanden zu belegen. Schließlich läßt sich die Funktion des *Paragone* bestimmen: es geht um die Verbesserung des sozialen Ansehens des Künstlers. Das ist der Grund, weshalb Leonardo die Malerei von der „handwerklich" daherkommenden Skulptur abzusetzen versuchte, und diese Abgrenzung brachte die Debatte in Gang. Das Treibhaus, in dem sie gedieh, war das italienische Hofleben der Jahrzehnte um und nach 1500, wo Künstler und Humanisten vergleichbare Rollen spielten.[32] Auf die Höfe nördlich der Alpen sprang nichts davon über, ein Indiz, daß Theorie als Medium künstlerischer Selbstdarstellung dort keine Tradition besaß. Alles in allem nimmt es sich also wenig wahrscheinlich aus, daß das Thema *Paragone* in den Niederlanden der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts schon einmal erörtert worden sein soll - gleich ob in schriftlicher, mündlicher oder in gemalter Form.

Weiterführend an Preimesbergers Einwurf ist aber, daß er auf die künstlerische und intellektuelle Kapazität speziell der Grisaille- oder Pseudo-Grisaille-Malerei hinweist. Allerdings sehe ich wieder keinen Grund, Intellektualität mit der Kenntnis antiker oder humanistischer Schriften und den Themen der Renaissance-Kunsttheorie gleichzusetzen. Auf diese Weise wird Jan van Eyck nämlich für eine ihm fremde Bildungswelt vereinnahmt und gleichsam zu einem Nebensitzer seiner modernen Interpreten auf der Schulbank des humanistischen Gymnasiums gemacht. Er war das Produkt einer anderen, nämlich nichthumanistischen Mentalität, die deshalb keineswegs eine dumpfe gewesen sein muß. Mag sein, daß Johan Huizinga ihre höfische Facette in seinem berühmten Buch *Herfst-*

---

30 Leon Battista Alberti, *On Painting*, ed. J. R. Spencer (New Haven und London 1966), 118 (Anm. 8).

31 Zu diesen Texten: M. Baxandall, *Giotto and the Oraters* (Oxford 1971).

32 M. Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers* (Köln [2]1996), 110–116.



Abb. 2: Jan van Eyck. Diptychon (Detail des rechten Flügels), Madrid, Museum Thyssen-Bornemisza

tij der Middeleuwen („Herbst des Mittelalters", 1919) als etwas zu aufregend beschrieben hat, aber auf jeden Fall war sie ebenso reich und anregend wie vor dem Hintergrund der modernen westlichen Zivilisation fremdartig.[33] Auch kann jemand vor dem 16. Jahrhundert sicher gleichzeitig Analphabet und ein geistreicher Künstler gewesen sein. Jan van Eyck war kein Analphabet; in einer Kultur, in der man schreiben „ließ", sind die überlieferten Signaturen in Latein, Französisch und Niederländisch freilich kein Argument für den Bildungsstand.[34] Gute Argumente sind hingegen die Notizen in niederländischer Sprache auf der Por-

33 Ich benutze die deutsche Ausgabe: J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, ed. K. Köster (Stuttgart 1975).

34 Zu den Signaturen des Künstlers liegt mir eine Diplomarbeit vor: K. Gludovatz, *Die Signaturen Jan van Eycks. Autorschaftsnachweis als bildtheoretische Stellungnahme* (Wien 1999, Manuskript).

trätzeichnung des Kardinals Albergati (Dresden, Kupferstichkabinett).[35] Demgegenüber muß nicht bewiesen werden und ist von seinem Schulwissen unabhängig, daß er ein geistreicher Künstler war. Das zeigen nicht zuletzt die ungemein kalkulierten Details seines Diptychons. Ich denke etwa an die fliegende Heiliggeisttaube. Deren Spiegelung in der schwarzen Platte verrät, daß der Marmorvogel tatsächlich frei vor dem Fond schwebt (Abb. 2). Natürlich geht das nicht – und natürlich geht das mittels eines Metallstiftes doch. Auch solche Fragen von Machbarkeit haben ihren intellektuellen Reiz. Dabei muß man natürlich sagen, daß sie kaum anders als der *Paragone* von dem ablenken, was wir unter dem Wesentlichen eines religiösen Bildes zu verstehen geneigt sind.

Wie aber stellte sich der tatsächlich anvisierte Bildnutzer zu dieser zauberischen Malerei? Preimesberger kann nicht glauben, daß der Auftraggeber und erste Besitzer „nur religiösen Gebrauch von ihr machte, daß er ihrem ästhetisch wie intellektuell brillanten Anspruchsniveau völlig stumm und begrifflos gegenübergestanden haben sollte“[36]. Dieser Satz, der unterstellt, religiöser Gebrauch gehe mit Stummheit und Begriffslosigkeit vor ästhetischen Qualitäten Hand in Hand, wäre zweifellos eine diskursgeschichtliche Untersuchung wert. Vermutlich würde man bei Jacob Burckhardt und jedenfalls bei den intellektuellen Frontverläufen des mittleren 19. Jahrhunderts herauskommen. Im Kern ist aber verständlich, was Preimesberger beunruhigt. Wie soll man sich das Verhältnis von kultischem Gebrauch und der formalen Ausgestaltung vorstellen?

Ein zweiter Blick auf das Parament

Dieselbe Frage kann mit nicht geringerer Berechtigung auch aufwerfen, wer über das *Parament von Narbonne* nachsinnt. Auch hier kontrastiert oder kollaboriert die Unfarbigkeit mit einer auffälligen Kunsthaftigkeit, der ein travestierender Zug nicht fremd ist. Man kann das kontrollieren, wenn man die Darstellung der Gefangennahme (Abb. 3) mit einer ca. zehn Jahre jüngeren Miniatur desselben Themas in den für den Herzog von Berry, Karls V. Bruder, angefertigten *Très Belles Heures de Notre-Dame* vergleicht (Paris, Bibliothèque Nationale, u. a. lat. 3093. p.

35 O. Pächt, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei* (München 1989), 109.

36 Preimesberger, „Ein ‚Prüfstein der Malerei‘“, 87.



Abb. 3: Parament von Narbonne, linker Teil. Paris, Louvre



Abb. 4: Très Belles Heures de Notre-Dame des Herzogs von Berry. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. nouv. acq. lat. 3093, p. 181

181, Abb. 4). Wenn Hulin de Loo (1911) recht hatte, ist derselbe Maler der Urheber beider Darstellungen;[37] auf jeden Fall wurde von ähnlich ausgebildeten Künstlern dasselbe Vorlagenmaterial überwiegend italienischer Provenienz verwendet.

Zuerst fällt auf, daß die Figuren auf dem Parament gelängt sind, sodann, daß alle Handlungssequenzen noch eine Spur verwickelter, beschleunigt und gleichzeitig weiter verdichtet erscheinen. Momente von Überschärfe kommen hinzu, besonders bei den karikaturhaft deklassierten Gesichtern der Schergen sowie bei der abstoßend körperlichen Hüfte und dem nicht zugehörigen, aber ebenso abstoßend körperlichen Bein rechts von Christus. Rasch wird klar, daß wir es auf dem Parament nicht einfach mit einer Schwarzweißversion der Szene aus dem Stundenbuch zu tun haben, sondern daß der Maler Verfremdungseffekte eingebaut und damit viel von jenem geradlinig erzählenden Ton, der die Miniatur prägt, eliminiert hat. Was für den Betrachter positiv besetzt ist, erscheint durch Abstraktion oder Idealisierung dabei entrückt; was negativ besetzt ist, erscheint durch die Angabe von Körperlichkeit oder Individualität konkretisiert. Merkwürdig und schwierig ist auch die Darstellung der Malchus-Episode, die auf dem Seidenstoff gegenüber der Miniatur eine Handlungssequenz fortgeschritten ist.

---

37 G. Hulin de Loo, *Heures de Milan: troisième partie des Très-belles Heures de Notre-Dame, enluminées par les peintres de Jean de France, duc de Berry et par ceux du duc Guillaume de Bavière, comte du Hainaut et de Hollande* (Brüssel 1911), 11 ff.



Abb. 5: Gefangennahme Christi, Steinrelief. New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Isaac D. Fletcher, 1917, Mr. and Mrs. Isaac C. Fletcher Collection

Dabei beunruhigt nicht sosehr die prominente Stellung des Kriegsknechtes Malchus als einer Hauptfigur, die in der Aufmerksamkeit des Betrachters noch vor Petrus und Judas rangiert (ohne wie in der Miniatur dafür kämpfen zu müssen). Solches kommt in der französischen Kunst des 14. Jahrhundert häufig vor.[38] Als Vergleich sei ein Steinrelief im Metropolitan Museum, New York, genannt, das am ehesten der Zeit kurz nach 1300 angehört und wohl von einem Lettner, vielleicht von dem der Kathedrale in Amiens, stammt (Abb. 5).[39] Wie auf dem Seidenstoff hockt Malchus in prominenter Position im Vordergrund, und ebenso wie

38 Um ein Beispiel zu nennen, sei auf ein Alabasterrelief von einem Retabel aus dem frühen 14. Jahrhundert hingewiesen. J. de Coo, *Museum Mayer van den Bergh, Catalogus 2* (Antwerpen 1969), 102–104 (Nr. 2095).

39 D. Gillerman, „The Arrest of Christ: A Gothic Relief in the Metropolitan Museum of Art", *Me-*



Abb. 6: Très Belles Heures de Notre-Dame, p. 197

dort geschieht das Wiederanheilen des von Petrus amputierten Ohres auf eine Weise, die zwischen Beiläufigkeit und Artistik oszilliert: Während Judas ihn küßt und Soldaten ihn packen, hat Christus doch noch eine Hand frei, das Wunder zu tun. Gerade das Motiv der Heilung in größter Bedrängnis an einem, der zweifellos ein Sünder war, ist ein plausibler Grund für die prominente Wiedergabe der Episode. Die Botschaft lautet am ehesten, daß Christus *immer* sogar auch an den *Unwürdigen* denkt, und wäre geeignet, die Betrachter zu trösten. Und so läßt sich das New Yorker Relief mit seinem gequält blickenden, in keiner Weise denunziatorisch behandelten Malchus auch wirklich lesen. Demgegenüber verschließt sich die Malchus-Darstellung auf dem Parament einer solchen Lesung. Der Künstler hat Malchus ebenso deklassiert wie die anderen Schergen. Die hockende Gestalt ist das Gegenteil von einer Identifikationsfigur. Damit fällt aber der naheliegende Grund für die prominente Positionierung weg. Auf dem Seidenstoff ist Malchus eine jener Gestalten, die zugleich negative Gefühle hervorrufen und übermäßig konkret sind. So trägt er zur Verunsicherung des Betrachters bei.

Interessant ist es, den Vergleich zwischen Parament und Stundenbuch bei der Geißelung zu wiederholen (p. 197, Abb. 6). Hier fällt gegenüber der Miniatur die

---

tropolitan Museum Journal XV (1981), 67–90. C. T. Little, „Monumental Gothic Sculpture from Amiens in American Collections", in: *Pierre, lumière, couleur. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Age en honneur d'Anne Prache*, ed. F. Joubert und D. Sandron (Paris 1999), 243–253. Little datiert um 1260.

fast heraldische Symmetrie auf. Sie korrespondiert mit den symmetrischen Maßwerken und dem Doppeladler über der Geißelsäule, der für „Römisches Reich" steht.[40] Hingewiesen sei auch auf die Zurücknahme der Personenzahl. Plötzlich scheint Übersichtlichkeit gefragt. Vermutlich hat die Entscheidung aber weniger mit dem Einzelbild als mit der Dreierfolge auf der linken Seite des Paraments zu tun: Es geht wohl um eine Rhythmisierung der Bildercharaktere - die zwei gedrängten Massenszenen sollen zu seiten der symmetrisch angelegten, schlichten Drei-Figuren-Komposition präsentiert werden. Die Unterschiedlichkeit der Bilder unterstreicht dabei die Ähnlichkeit der Christusfigur, deren Leiden wir uns von der Gefangennahme über die Geißelung bis zur Kreuztragung gleichsam präpariert vor Augen führen können. Andererseits erschwert das Fehlen von Bilderrahmen, deren Vorhandensein damals Standard war, die Lektüre auch wieder und taucht die Darstellungen an den Rändern, wo sie sich überschneiden, ins Zwielicht der gegenseitigen Widerlegung.



Abb. 7: Très Belles Heures de Notre-Dame, p. 203

In der Kreuztragung schließlich beeindruckt besonders, daß der Scherge mit dem häßlichen Knie aus der Gefangennahme wiederauftaucht. Das ist in den *Très Belles Heures de Notre-Dame* nicht der Fall (p. 203, Abb. 7). Im Vergleich mit der Version auf dem Parament wirkt dieses Bildchen geradezu naiv. Statt halb hinter Christus wie in der Gefangennahme, steht der Scherge jetzt halb vor Christus;

40 *Lexikon des Mittelalters* I, 153 f.



Abb. 8: Parament von Narbonne, Detail aus dem Mittelfeld: David und Synagoge, Paris, Louvre

er blickt ihn mit derselben mechanischen Bösartigkeit an wie dort und drängt uns seine Körperformen auf, die ebenso indezent wie künstlich wirken.

Daß das *Parament von Narbonne* zu den Höhepunkten der französischen Malerei des Mittelalters gehört, ist bekannt. Was es neben der Perfektion und Finesse der Ausführung zusätzlich aus dem Bestand heraushebt, ist m. E. die Gesuchtheit seiner Bildsprache. Ich möchte sie beschreiben als einen Überschuß gleichzeitig an Stil, Realismus und Motiven, verknüpft mit einem Defizit an Beglaubigung. Auf diese Weise entsteht eine Künstlichkeit, die durch den Schwarzweißeffekt noch gesteigert wird. Dabei sieht sich der Betrachter aus dem Nachvollzug der Bilder aber nicht etwa entlassen. Der Nachvollzug wird erschwert und im selben Maß auch wieder drängend eingefordert: sei es durch die unmotivierte Vordergrundposition des Malchus, sei es durch die Penetranz des Doppeladlers, der nicht nur historisch, sondern auch als aktuelles heraldisches Zeichen für Byzanz gelesen werden konnte,[41] sei es durch die Unverschämtheit der Schergen.

Bildintern geschieht das Einfordern von Wahrnehmung auch rechts und links vom Mittelfeld, wo David und Jesaias auf den Gekreuzigten hinweisen, der, von einem großen erzählerischen und allegorischen Apparat umgeben, das Hauptfeld beherrscht. Eindrucksvoll ist besonders das Bildfeld mit Synagoge (Abb. 8):

41 *Lexikon des Mittelalters* I, 153 f.

Während ihre Lanze zerfällt und die Gesetzestafeln ihr entgleiten, sagt David mittels Schriftband die Worte des 83. Psalms (Vers 10) zu ihr (und uns): „Respice in faciem Christi tui" (Schau auf das Antlitz deines Gesalbten!). Sie hat es nicht leicht, dieser Aufforderung nachzukommen, denn ihre Augen sind verbunden, wenn auch mit einem halb transparenten Tuch. In einer ähnlichen Lage finden sich die externen Betrachter. Es wird uns viel gezeigt, aber was wir schließlich sehen, sehen wir wie durch einen Filter: unfarbige und teils willkürliche Schemen, die nur sehr vermittelt für die Ereignisse einstehen können, die laut den Evangelien zu unserem Heil geschehen sind. Was die Synagoge angeht, so ist das eingeschränkte Wahrnehmungsvermögen mit ihrer Ignoranz gegenüber der Rolle Christi zu erklären. Aber woran sollte es liegen, daß auch der christliche Betrachter, für den das Parament gemacht ist, nur Schemen sieht?

Und die erzählerische Qualität dieser Schemen dünnt zum Ende der Bilderfolge hin in auffälliger Weise aus (Abb. 9). Wenn die rechte Seite nach der Kreuzigung wieder mit einer Massenszene, nämlich einer figurenreichen Grablegung, anhebt und es also scheint, als würde eine rhythmisierte Dreiergruppe von Bildern wie links beginnen, so folgen darauf zwei Darstellungen, die personell so sparsam wie möglich ausgestattet sind und stark stilisiert erscheinen. Auch thematisch wirken sie eher hergeholt. Jedenfalls fällt auf, daß das zentrale Ereignis der Auferstehung fehlt, obwohl es darstellerisch viel zu bieten hätte und an Retabeln, wie das Parament sie verdeckt haben könnte, mehrfach nachgewiesen werden kann.[42] Demgegenüber wäre im knappen Zyklus des Paraments die Darstellung der *beiden* für den Schluß ausgewählten Szenen, nämlich sowohl der Höllenfahrt als auch der *Noli me tangere*-Szene, eher verzichtbar gewesen. Entweder die eine oder die andere hätte genügt.[43] Man muß den erzählerischen Abgang wohl blaß nennen. Die Komposition des Paraments als ganze leidet unter dem schwachen rechten Flügel.

Liturgisch hat das matte Ende aber einen Sinn. Es ist davon auszugehen, daß das Parament bis in die Morgenstunden des Ostersonntags hing und dann weggenommen wurde, um wieder den Blick auf das Retabel freizugeben. Bevor dies geschah, tat es aber noch seinen Dienst an den historisch und liturgisch dramati-

---

42 Ich verweise nochmals auf das Retabel aus Saint-Denis im Cluny-Museum. *Les fastes du Gothique*, 114 f.

43 Am Retabel aus Saint-Denis ist es die Höllenfahrt. *Les fastes du Gothique*, 114 f.

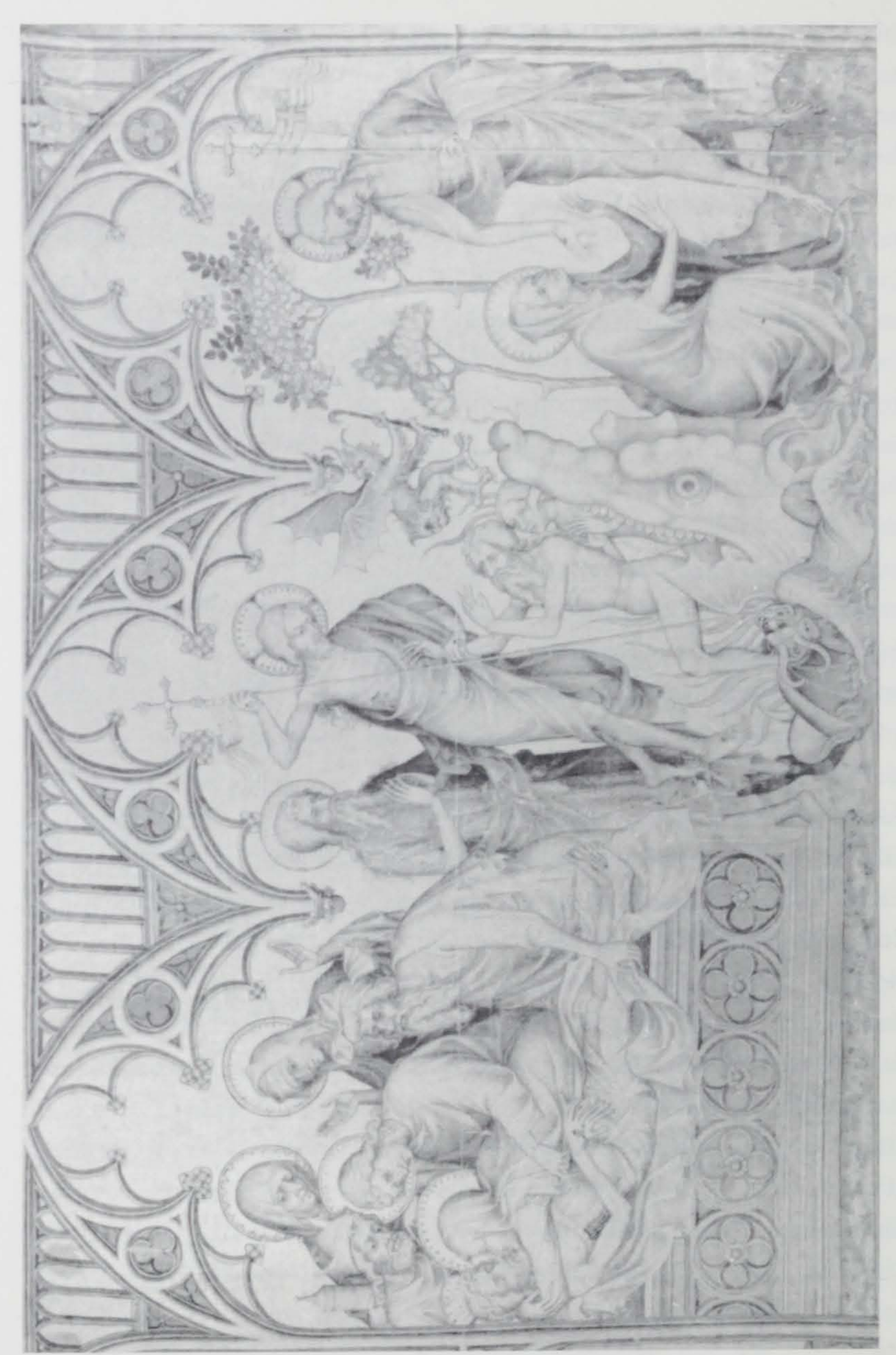


Abb. 9: Parament von Narbonne, rechter Teil. Paris, Louvre

schen letzten Tagen der Fastenzeit.[44] Am Palmsonntag hörte die Gemeinde in seiner Anwesenheit die Passion nach Matthäus bis zu der Stelle, wo die Hohen Priester die Wächter am Grab Christi postieren, um einer Wegnahme des Leichnams durch die Jünger vorzubeugen. Am Dienstag der Karwoche wurde die Passion nach Markus gelesen – bis zur Grablegung oder genauer bis zu dem Augenblick, in dem Joseph von Arimathäa das Grab verschließt: „Vor dem Eingang zum Grabe wälzte er einen Stein." Am Mittwoch der Karwoche wurde die Lukaspassion gelesen, und wiederum bis zur Grablegung durch Joseph von Arimathäa: „Er ging zu Pilatus und bat um den Leichnam Jesu. Dann nahm er ihn ab, hüllte ihn in Leinwand und legte ihn in ein Felsengrab, in das noch niemand gelegt worden war." Schließlich geht es am Karfreitag weiter mit der Lesung der Johannespassion, und zwar bis zu der Stelle, wo Joseph von Arimathäa und Nikodemus, der Myrrhe und Aloe beisteuert, Christus begraben: „Es war aber an der Stätte, da er gekreuziget ward, ein Garten und im Garten ein neues Grab, in welches niemand je gelegt war. Dort bestatteten sie Jesus, mit Rücksicht auf den Rüsttag der Juden; denn das Grab war ganz in der Nähe." Die darstellerische Zäsur in der Szenenfolge des Paraments ist demnach wohlkalkuliert. Was links von der Grablegung steht, entspricht der Erzählung in den vier Passionslesungen und dementsprechend dem zentralen Textbestand der Karliturgie. Was hingegen rechts davon steht, ist bis zum Augenblick der Wegname des Paraments nicht mehr als Hoffnung und Erwartung.

Man kann sogar noch genauer werden: Was links von der Grablegung steht, entspricht überwiegend der Johannespassion und damit speziell der Lesung am Karfreitag, Christi Todestag. Es handelt sich um jenen auch im Rahmen der Fastenzeit exzeptionellen Tag, an dem nach Wilhelm Durandus ein besonders scharfes Fasten und Schweigen gewahrt werden muß, an dem in der Kirche das verhüllte Kreuz dreimal enthüllt wird und an dem die Passionslesung mit nackten Füßen vorgenommen werden soll.[45]

---

44 Das folgende nach: *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum S. Pii V. Pontificis Maximi jussu editum Clementis VIII. et Urbani VIII. auctoritate recognitum* (Regensburg u. a. 1868). Die vortridentinische Tradition der Lesungen ist nicht zweifelhaft.

45 K. Faupel-Drevs, *Vom rechten Gebrauch der Bilder im liturgischen Raum. Mittelalterliche Funktionsbestimmungen bildender Kunst im Rationale Divinorum Officiorum des Durandus von Mende (1230/1–1296)*. Studies in the History of Christian Thought LXXXIX (Leiden u. a. 2000), 315.



Abb. 10: Narbonne, Kathedrale, Bethlehemkapelle. Retabel: Höllenfahrt Christi

Alle Evangelisten berichten im Zusammenhang der Gefangennahme vom Verlust eines Ohres, Lukas (22, 51) auch von der Heilung, aber allein Johannes (18, 10) nennt die Namen Petrus und Malchus. Die nicht tröstliche, aber auffällige Darstellung der Szene auf dem Parament könnte dazu dienen, den Bezug zum Johannesevangelium zu unterstreichen. Übrigens ist das sonderbare Thema des Malchus-Ohrs ein aus dem Österreich des 14. Jahrhundert überliefertes Predigtthema zum Karfreitag (in den *Concordantiae caritatis* des Ulrich von Lilienfeld).[46] Die Geißelung ist exklusives Wissen des Johannes (19, 1). Von der Kreuztragung berichten Matthäus (27, 32) und Johannes (19, 17), wobei aber nur Matthäus Simon von Kyrene als Helfer erwähnt. Im Parament ist eine stützende Hand am oberen Ende des Kreuzes zu sehen, der keine Person zugeordnet werden kann. Ich lese das als einen Kompromiß zwischen dem „generellen" Wissen über das Ereignis und dem Fehlen des Namens Simon von Kyrene bei Johannes. „Generelles" Wissen bestimmt die Darstellung der Kreuzigung. Die Grablegung

46 H. Munscheck, *Die Concordantiae Caritatis des Ulrich von Lilienfeld* (Frankfurt am Main u. a. 2000), 285.



Abb. 11: Narbonne, Kathedrale, Bethlehemkapelle.
Retabel: Die Gerechten des Alten Bundes in der Hölle

jedoch mit dem Auftritt von Joseph von Arimathäa *und* Nikodemus, aber *ohne* Grabwächter, Grabhöhle und Stein bezieht sich wieder eindeutig auf Johannes (19, 38–42).

Der Fokus des Bildbestandes auf die Lesung am Karfreitag macht auch verständlich, warum die Wiedergabe der eigentlichen Auferstehung vermieden ist, obwohl es sich um die Evangelienlesung am von der Erwartung geprägten Karsamstag (Matthäus 28, 1–7) handelt. Das Parament ist in seinem Bildbestand also rigider als die Liturgie selbst und auf den Höhepunkt der Karwoche zugeschnitten. Was seine Szenenfolge statt eines Ausblicks auf die Auferstehung bietet, ist erstens die nichtbiblische und daher in den Lesungen nicht existente Höllenfahrt. Mag in der Ostkirche das Bild als das „visuelle Synonym für Ostern" gelten,[47] so trifft auf die Westkirche solches nicht zu. Hier gehört die Szene nicht zum Kernbestand der Bildwelt. Daß sie auf dem Parament verwendet wurde, mag mit den *Meditationes Vitae Christi* zusammenhängen, wo die Geschichte ausdrücklich dem Ostersamstag zugeordnet wird. Das Buch war damals in den Hofkreisen Frank-

---

47 A. D. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image* (Princeton 1986), 3.

reichs populär. Wir wissen das, weil in jenen Jahren, als das Parament gemalt wurde, auch eine französische Übersetzung der *Meditationes* in Arbeit war, deren älteste bekannte Reinschrift dem Herzog von Berry gehörte.[48] Allerdings erzählen die *Meditationes* Christi Höllenfahrt als einen triumphalen Auftritt mit einem großen Aufgebot von Personal. So wurde die Höllenfahrt auch am ca. 1360 entstandenen Retabel in der Bethlehemkapelle der Kathedrale von Narbonne dargestellt (Abb. 10, 11), einem Skulpturenensemble, das viel zu groß war, als daß unser Parament für seine Verhüllung bestimmt gewesen sein könnte.[49] Aber wenn das Parament wirklich eine Stiftung an die Narbonner Kathedrale war, dann wird sein Limbusbild trotzdem an diesem Retabel gemessen worden sein und hat sich in diesem Fall als krasse Reduktionsform präsentiert. Die Schilderung des Malers erscheint kaum unterbietbar dürr. Die Konzentration auf die Rettung von Adam und Eva (obwohl eigentlich alle Gerechten des Alten Bundes zu retten wären) mag man als dogmatisch wohlbegründet lesen, handelt es sich doch um eine Aussage, die sich auf die Tilgung der Ursünde beziehen läßt. Aber gerade eine auf dogmatische Akzente ausgerichtete Ökonomie will nicht zum meditativ erzählerischen, ja teils herausfordernden Ton der davorstehenden Bilder passen.

Und auch die letzte Szene bietet mehr einen Kontrast zu als einen Ersatz für ein Auferstehungsbild. Sensibel thematisiert hat der Maler die Schlüsselworte „Rühre mich nicht an", indem er Überschneidungen der Figuren kunstvoll und ostentativ vermied. Aber gerade „Noli me tangere" ist ja ein Satz, den niemand gern als letztes Wort einer Erzählung von Christi Leiden und Auferstehung gelten lassen möchte. Meiner Ansicht nach ist er auch nicht als das letzte Wort gemeint, sondern als Teil eines Epilogs über Begegnungen des Auferstandenen mit Toten und Lebenden. Als letztes Wort sollte man die Grablegung lesen und daran geknüpft und durch den Epilog gestärkt die Hoffnung, daß es einen guten Grund gibt, die seidene Hülle fallen zu lassen, wenn man viermal die Geschichte dieser Grablegung gehört hat.

---

48 *La Vie de Nostre Benoit Sauveur Ihesuscrist & La Sainte Vie de Nostre Dame*, ed. M. Meiss und E. H. Beatson (New York 1977), 113–116 (Höllenfahrt).

49 *Le Grand Retable de Narbonne. Le décor sculpté de la chapelle de Bethléem à la cathédrale de Narbonne.* Connaissance de Narbonne II (Narbonne 1990), Taf. 16, 17. M. Pradalier-Schlumberger, *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique (XIIIe – XIVe siècles)* (Toulouse 1998), 291–309.

Medien des Bildentzugs

Ich fasse zusammen: Die Bildpräsentation am Parament ist eine distanzierte, was sich nicht nur im Medium Grisaille äußert, sondern auch im gekünstelten Stil und im Rückzug auf die Johannespassion als Textvorlage. All das steht aber im Kontrast zu einer durchaus im Sinn der Meditationsliteratur mitreißenden Erzählung. Und in einem ähnlichen Spannungsverhältnis steht die Künstlichkeit zur Funktionalität des Behangs, die in der Differenzierung zwischen den eigentlichen Passions- und den beiden von mir so charakterisierten Epilogszenen greifbar wird. Das führt zu der Frage, ob die Künstlichkeit nicht ihrerseits funktional begründet ist, und führt im weiteren zu Preimesbergers Frage zurück, ob der Benutzer des van-Eyckschen Diptychons der etwas anderen, aber doch vergleichbaren Künstlichkeit dieser Darstellung „stumm und begriffslos" gegenüberstand.

Der Aufsatz von Teasdale Smith läuft, wie gesagt, auf das Ergebnis hinaus, Unfarbigkeit habe oft mit dem Fastenbrauch zu tun, werde also als eine Art Fastenspeise für fromme Augen eingesetzt. Faktisch ist das wohl richtig, systematisch betrachtet verhält es sich aber etwas anders: Wilhelm Durandus sagt: „Alle Dinge, die zum Schmuck der Kirche gehören, müssen während der Fastenzeit weggeräumt oder bedeckt werden." Die Liturgie fordert tatsächlich eine visuelle Nulldiät. So gesehen kann es nicht die Aufgabe des Paraments von Narbonne gewesen sein, Bilder der Passion, in welcher Form auch immer, zu präsentieren, sondern es hatte Bilder, welchen Themas auch immer, zu verdecken. Die von Teasdale Smith angeführte flämische Miniatur zeigt einen Retabelbehang, der gerade das leistet, wobei man aus der Sicht des Wilhelm Durandus auch noch die daraufgestickten Kreuze hätte weglassen können (Abb. 1). Vermutlich war das sparsam dekorierte Leinengewebe, das wir hier sehen, auch schon im 14. Jahrhundert und davor mehr oder weniger der Regelfall einer textilen Altarausstattung für die Fastenzeit. Dann wäre das seidene und aufwendig geschmückte Parament von Narbonne die höfische Prachtausgabe, welches über bestimmte liturgische Erfordernisse hinweggeht. Aber natürlich konnten Hersteller und Auftraggeber diese Anforderungen nicht wirklich und unverhohlen ignorieren. Es kommt jetzt darauf an, den Standpunkt zu finden, von dem aus die mediale Strategie des Behangs nicht mehr widersprüchlich erscheint. Ironisch aufgelegt könnte man natürlich von visueller Fastenspeise für Feinschmecker sprechen und an delikate Fische denken, die den Verzicht auf das Fleisch leicht

verschmerzen lassen. Ernsthaft möchte ich fragen, ob nicht eine Verständigung darüber bestanden haben sollte, daß schwarzweiße Malereien auf Fastenbehängen, die dazu bestimmt sind, *Ornamenta* zu verdecken, einfach *keine Ornamenta* und demnach auch keine *Bilder* sein können.

Was das Diptychon angeht (Taf. V), so hat Preimesberger die Formeln „Darstellung einer Darstellung anstelle der Darstellung" und „vehemente Leugnung des Bildcharakters" gefunden:[50] Wiedergegeben hat van Eyck nämlich nicht die Verkündigung an Maria, sondern eine reliefplastische Verbildlichung der Verkündigung an Maria. Mir kommt es hier besonders darauf an, den liturgisch definierten Begriff *Bild* im Spiel zu halten und die Distanz zum Bild zu markieren. Wenn Preimesbergers gedankliche Konstruktion zutrifft, so hätte die vornehme Person, der das Doppeltäfelchen gehörte, ihre Andacht während der Fastenwochen nicht vor einem Bild verrichtet, wie sie es gewohnt war, sondern sie hätte sich büßend nur der Darstellung eines Bildes bedient. Genaugenommen benutzt sie die Darstellung eines erzählenden Bildes, das als ein solches schon schwerer zugänglich ist als ein ikonenhafter Auftritt Mariens. Wenn ein Bild ein Kanal zum verehrten Heiligen ist, dann hat der vornehme Herr oder die Dame sich die Benutzung des Kanals versagt oder doch nach Kräften erschwert. Man könnte sagen, er oder sie habe einen kostbaren Deckel machen und auf die Mündung setzen lassen, um vor diesem über die Unmöglichkeit des medialen Zugangs zu meditieren.

Gedanklich präsent wäre durch die asketische Operation dann aber nicht nur die Fürbitterin Maria gewesen sowie die Freude über die Verkündigung des Herrn, sondern in Permanenz der Übung auch dessen Leidenszeit. Dabei hätte der Bildnutzer den Zugang zu Christi Leiden programmatisch antimedial und demnach unmittelbar herstellen müssen, etwa so, wie es ein niederländischer Passionstraktat für Laien aus dem 15. Jahrhundert verlangte: Man solle sich die Kreuzigung nicht vorstellen, als sitze man zu Hause und betrachte ein steinernes oder hölzernes Bild, sondern als stünde man unter dem Kreuz und sei Augen- und Ohrenzeuge der Ereignisse.[51]

---

50 Preimesberger, „Zu Jan van Eycks Diptychon", 459, 465.

51 *Het gheestelijc Harpenspel van den Lijden ons Heren, uitgegeven naar een hs. der XVe eeuw*, ed. J. Valckenbaere (Roeselare 1902), 12: „O sondighe mensche en laet nu dy selven oec niet

Für „stumm" im Sinn von ungerührt halte auch ich den unbekannten Herrn oder die Dame nicht. „Begrifflos" ist eine andere Frage. Sicher drängte van Eycks Malerei niemandem kunsttheoretische Termini wie *Paragone* auf. Eher dürfte es so sein, daß sie denjenigen, die vor dem Bild beteten, das Ringen um Artikulation in ihrem religiösen Erleben ein Stück weit abnahm. Vermutlich wurde dabei nicht eine theologische Argumentation freigesetzt, die dogmatisch begriffsfest gewesen wäre, aber intellektuell ganz anspruchslos war das Spiel mit der bildlichen Gegenwart und Abwesenheit der heiligen Gestalten wohl auch nicht. Jedenfalls scheint mir evident, wie Jans Kunststück die Andacht bereichert haben kann.

Im Fall des Paraments liegen die Dinge zugleich einfacher und komplizierter (Taf. IV). Komplizierter, weil wir die dort verfolgte Strategie nicht mit einer griffigen Formulierung wie „Darstellung einer Darstellung" beschreiben können. Einfacher, weil wir uns auf das verdeckte Bild als einen Angelpunkt der Strategie beziehen können. Von einem Bild nämlich, sei es eine reliefierte, sei es eine gemalte Tafel, sieht sich der Benutzer abgehalten. Verwiesen ist er auf einen Ersatz, der in mancher Hinsicht blaß und problematisch ist, aber auch explizit eigene Qualitäten aufweist, ja schließlich die aschene Blässe durch solche Qualitäten geradezu aufwiegt. Der Gegenstand ist kein Bild, denn ein solches zu verdecken ist er ja da. Trotzdem kann der Betrachter Gebrauch von ihm machen wie von einem Bild. Das Objekt demonstriert die Abwesenheit des Bildes und macht die Funktionen der Bilder, soweit sie in der Fastenzeit verwertbar sind, doch lebendig. Wer für Bilder empfänglich ist und die „richtigen" Bilder vermißt, wird das Parament als Geschenk erleben – als Geschenk von König und Königin, die Fürbitte einwerbend als Benutzer dargestellt sind, und als Geschenk des Malers, dessen unerhörte Kunstfertigkeit durch die Abwesenheit der Farben noch anschaulicher wird. Ein geradezu magisches Geschenk: ein Medium, das Verzicht repräsentiert und uns zugleich das, worauf verzichtet wird, zurückgibt.

---

duncken datstu nu sittes voer een beelde van stene oft van houte gemaket, mer laet die recht duncken oft du stondeste op den berch van Calvarien onder den cruce Ihesu, ende sietste ende hoorste den alre samdelicste bitterste allendichsten doot des sone Gods."

Chichele's Two Bodies

Ein Grabmal in der Kathedrale von Canterbury

„The King's Two Bodies": Der Historiker Ernst Kantorowicz hat für sein 1957 bei Princeton University Press erschienenes *magnum opus* einen unglaublich prägnanten Titel gefunden. Mancher, der sich der Mühe unterzogen hat, auch den Untertitel zu lesen *(A Study in Mediaeval Political Theology)*, glaubt leichtsinnigerweise schon, den Inhalt jenes Buches zu kennen, das bald nach Erscheinen eine Rezensentin „ein reiches und verworrenes" genannt hat.[1] Tatsächlich ist der Titel zu prägnant, um wahr zu sein. Der Begriff *The King's Two Bodies* ist keineswegs mittelalterlich, sondern nur im mittleren 16. Jahrhundert nachweisbar. Soweit ich sehe, läßt es sich nicht einmal zeigen, daß er außer von den englischen Kronjuristen, die Edmund Plowden, Kantorowicz' Gewährsmann, in seinen Prozeßberichten zitiert, von irgend jemandem je benutzt wurde.[2] Seine Aussagekraft bezüglich des mittelalterlichen Königtums ist also problematisch. Nun hätten das Buch und sein Autor natürlich nicht jene exorbitante Wertschätzung erlangt, wenn beide den Lesern nicht doch erstaunliche und aufschlußreiche Thesen präsentieren würden. Kantorowicz hat belegt, daß den Königen von England und Frankreich häufig eine „natura mixta" (eine gemischte oder genauer noch: eine doppelte Natur) zugeschrieben wurde. Deren einer Teil ist die empirische Persönlichkeit des Herrschers, der als Persönlichkeit klug oder dumm, gewinnend oder abstoßend und - das gilt nur für England - männlich oder weiblich sein kann. Ihr anderer Teil aber ist das mehr oder weniger transzendent legitimierte Amt *(dignitas, corona)*, dem all diese Eigenschaften ebenso fremd sind wie die

---

1 E. Kantorowicz, *The King's Two Bodies* (Princeton 1957). Ich benutzte die zweite Auflage Princeton 1966. Abrisse zur Wirkungsgeschichte des Autors und des Buches bei A. Boureau, *Kantorowicz. Geschichten eines Historikers* (Stuttgart 1992), und H. Fuhrmann, *Überall ist Mittelalter. Von der Gegenwart einer vergangenen Zeit* (München 1997), 252-270. Nach Fuhrmann das Zitat aus der Rezension von Beryl Smalley. Schon hier sei auch auf zwei Sammelbände zu Kantorowicz verwiesen: *Ernst Kantorowicz. Erträge der Doppeltagung*, ed. R. L. Benson und J. Fried (Stuttgart 1997), und *Geschichtskörper. Zur Aktualität von Ernst H. Kantorowicz*, ed. W. Ernst und C. Vismann (München 1998).

2 Die bei Plowden wiedergegebene Formulierung, auf die sich Kantorowicz bezieht, lautet: „For the King has in him two Bodies, *viz.* a Body natural, and a Body politic." Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, 7.

Eigenschaft der Sterblichkeit. Nur war das im 13., 14. und 15. Jahrhundert alles sehr viel weniger festgeschrieben, als es der Titel des Buches erwarten läßt, und die Verwendung der Körpermetapher war, wie gesagt, ein spätes Phänomen und im Kontext der älteren Belege kaum zu erwarten. Dafür war die Körpermetapher sicher wichtig für das *come back* von Kantorowicz und seinem Buch in den Jahren 1989 und 1990, als zuerst eine französische und dann eine deutsche Übersetzung erschienen. Freilich läßt sich das Buch nur sehr umständlich auf das in den siebziger Jahren von Michel Foucault u. a. eingeleitete Sprechen über den Körper beziehen, welches die Voraussetzung für das Engagement der Verlage gewesen sein dürfte. Nicht die Vorstellung vom Körper als Leib und Ereignis von Leiblichkeit, welches zu Unrecht aus den philosophischen Diskursen ausgegrenzt war und nun in die Modelle von menschlicher Selbstreferenz eingespeist werden muß, ist mit dem Titel des Buches aufgerufen (auch wenn die redaktionelle Vorbemerkung zur deutschen Übersetzung das suggeriert). Vielmehr ist ihm eine abstraktere Vorstellung von Körper eingeschrieben, sei es als Verkörperung oder als Körperschaft. Eindeutig ist der Verweisungszusammenhang des Untertitels, und der dürfte auch für den Obertitel nicht ohne Relevanz sein: Der Schlüsselbegriff *politische Theologie* ist von dem Staatsrechtler Carl Schmitt geborgt.[3]

Staatstheorie

1426, rund 120 Jahre bevor Edmund Plowden die Formulierung „The King's Two Bodies" festhielt, war das Grabmal für Erzbischof Henry Chichele in Canterbury soweit vollendet, daß ein entflohener Gefangener sich an dem zugehörigen Eisengitter festklammern und auf diese Weise der Arretierung widersetzen konnte (Abb. 1).[4] Das war zwölf Jahre nach Chicheles Investitur und siebzehn Jahre bevor er starb. Es handelt sich um das älteste der sogenannten Doppel-

---

3 C. Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* (München 1922). M. Eichhorn, *Es wird regiert! Der Staat im Denken Karl Barths und Carl Schmitts in den Jahren 1919 bis 1938* (Berlin 1994). G. Balakrishnan, *The Enemy. An Intellectual Portrait of Carl Schmitt* (New York 2000).

4 Zuletzt: C. Wilson, „The Medieval Monuments", in: *A History of Canterbury Cathedral*, ed. P. Collinson, N. Ramsay and M. Sparks (Oxford 1995), 450–510, bes. 476–481. Wilsons Literaturangaben wären um folgende Titel zu ergänzen: J. Geddes, „Some Tomb Railings in Can-

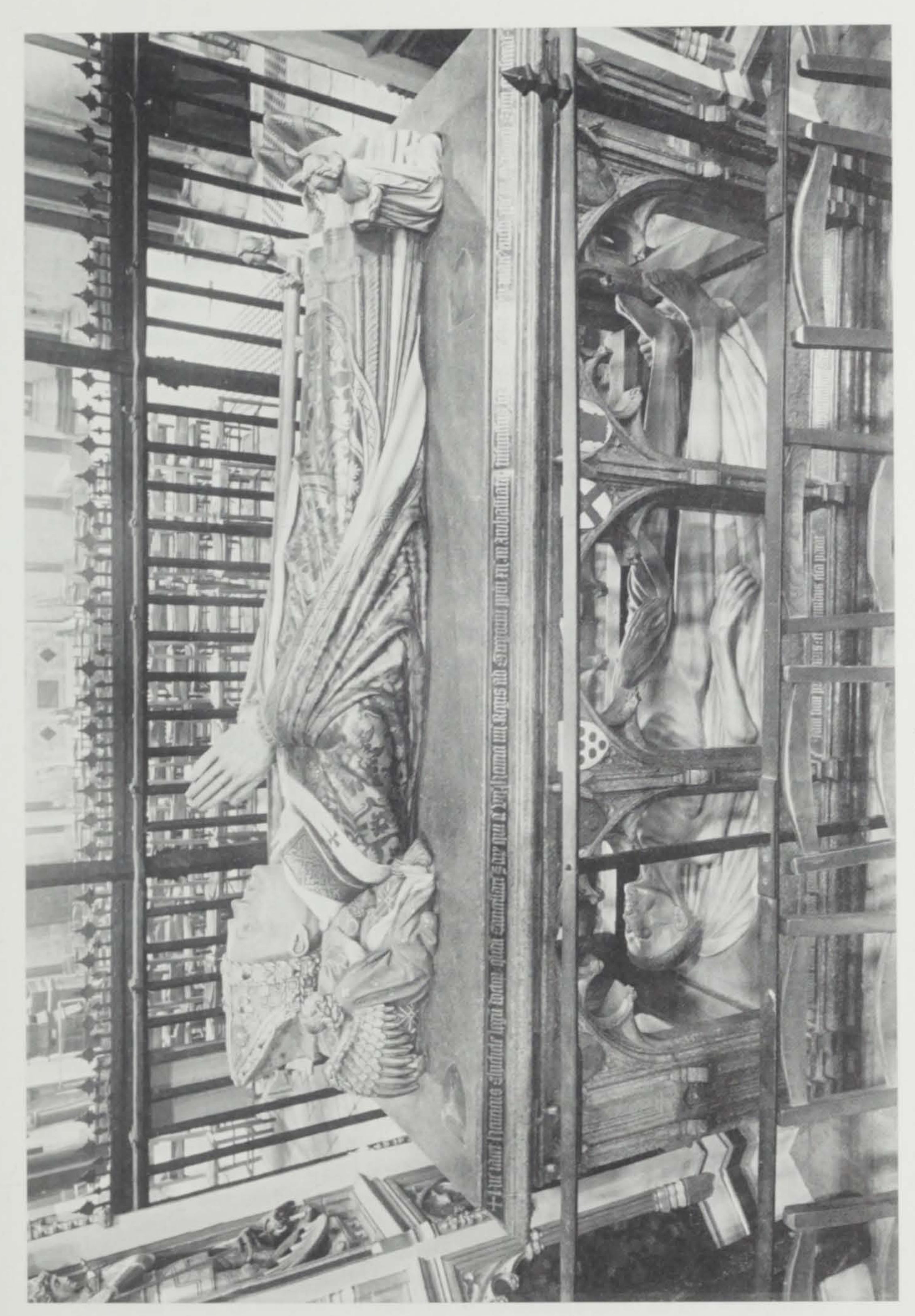


Abb. 1: Canterbury, Kathedrale, Grabmal des Erzbischofs Chichele

deckergrabmäler. Dieser abgebrühte Begriff stammt von Erwin Panofsky, der dabei nicht an Flugzeuge, sondern an die Londoner und Berliner Busse dachte. Auf dem Unterdeck liegt ein nackter, halbwegs mumifizierter Leichnam, den eine Tonsur nicht als einen anonymen oder beispielhaften, sondern als den Leichnam des Erzbischofs kennzeichnet (Taf. VII). Die Kunsthistoriker bezeichnen diese Gestalt als den *Transi*. Auf dem Oberdeck liegt bzw. steht liegend (von diesem Problem später) im vollen liturgischen Ornat, mit allen Insignien seiner Würde ausgestattet, der Erzbischof betend als Lebender. Wir nennen diese Gestalt den *Gisant*. Um zunächst zwei neuere Stimmen zu zitieren: Die Kunsthistorikerin Viktoria von Flemming bemerkte kürzlich (1998), Kantorowicz habe „nicht zu Unrecht" „vermutet", „daß die in der monumentalen Supraposition zweier Körper sichtbare Innovation mit der Zwei-Körper-Theorie begründet werden könnte."[5] Und ihr Kollege Horst Bredekamp äußerte im selben Jahr die Vermutung, der Erfolg von Kantorowicz' *The King's Two Bodies* rühre auch daher, daß Kantorowicz die Kerngedanken aus der Analyse von Kunstwerken entwickelt habe. „So fanden seine Überlegungen über den Zwist und den Zusammenfall von Individual- und Amtskörper im Grabmaltypus des sogenannten ‚Doppeldeckergrabes' eine sinnfällige Evidenz." Bredekamp weiter: „Am Doppeldeckergrab, so lautet das Ergebnis von Kantorowicz' Untersuchung, wird die Figur des Amtsinhabers [damit meint Bredekamp den *Gisant*] als Reflex der überindividu-

---

terbury Cathedral", in *Collectanea Historica. Essays in Memory of Stuart Rigold*, ed. A. Detsicas (Maidstone 1981), 66–73 und S. Bryan, *The Transi Tombs of Jean de Lagrange († 1403) und Henry Chichele († 1442)*. Senior Honours Thesis, Harvard University (1992/93). Zuwenig beachtet ist der Umstand, daß echte Doppeldecker, die diesen Namen verdienen, vor dem Chichele-Monument nicht belegt sind, auch nicht in Frankreich. J. A. Schmoll, gen. Eisenwerth, „Marginalien zu Nikolaus Gerhaert von Leyden," in *Festschrift Karl Oettinger*, ed. H. Sedlmayr u. a. (Erlangen 1967), 209–241, bes. 217. Die in der Literatur allgegenwärtige These, der Typus komme aus Frankreich, ist also nicht leicht zu belegen. Überblick über die Exemplare in England: P. M. King, „The Cadaver Tomb in England: Novel Manifestations of an Old Idea", *Church Monuments* V (1990). In Deutschland entstanden anschließend an das Grabmal des Trierer Erzbischofs Jakob von Sierck, das 1462 vollendet war (s. u.), die Grabmäler für den hessischen Landgrafen Wilhelm II. in Marburg (1516) und für den 1517 verstorbenen Utrechter Bischof Friedrich von Baden in Baden-Baden. Ich zähle sie hier auf, weil die deutschen Exemplare in den Überblicken immer nur unvollständig präsent sind.

5 V. von Flemming, „Die nackten Toten: Caterina de' Medici und die Diskursivierung der Körper", in *Geschlechterperspektiven. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, ed. H. Wunder und G. Engel (Königstein/Taunus 1998), 408–424.

ell gültigen Amtswürde begriffen."[6] Also: unten, nackt und tot - der Individualkörper, der dem Tod verfallen ist. Oben, im Ornat, mit Insignien und lebend - der Amtskörper, der über den Tod triumphiert.

Kantorowicz selbst drückt sich eher vorsichtig und umständlich aus, was den Zusammenhang zwischen dem Monumententypus und der Zwei-Körper-Doktrin angeht („[it] appears like an illustration").[7] Und schon gar nicht gibt er uns Grund anzunehmen, daß er die Zwei-Körper-Theorie aus den Grabmälern entwickelt hat. Was er über die Doppeldecker schreibt, begegnet dem Leser auf S. 433 bis 435 des in der von mir benutzten zweiten Auflage 506 Seiten langen Textes und wirkt wie ein Anhang an das Kapitel über die Verwendung von Bildern der Verstorbenen bei königlichen Leichenfeiern *(Effigies)*. In den einschlägigen Anmerkungen dankt Kantorowicz unter anderen auch seinem Freund Erwin Panofsky. Dieser hatte ihm 1950 den Ruf nach Princeton verschafft, nachdem Kantorowicz' Position im Berkeley der McCarthy-Ära unhaltbar geworden war. Vor 1950 in Berkeley aber war nach des Verfassers eigenen Angaben die erste, noch als Aufsatz gedachte Redaktion des Textes entstanden. Hingegen hielt Panofsky in Princeton 1956 jene Reihe von Vorträgen über Grabplastik, die er 1964 unter dem Titel *Tomb Sculpture* veröffentlichte, ein Buch, das nach wie vor ein Standardwerk ist.[8] Wenn die Doppeldeckergrabmäler in das immer weitläufiger gewordene Textlabyrinth von *The King's Two Bodies* eingebaut wurden, so hat das am ehesten mit den seit 1950 lebhaften Kontakten zwischen Panofsky und Kantorowicz zu tun.

Daß die Doppeldeckermonumente und die Zwei-Körper-Doktrin aufeinander zu beziehen seien, dem sind seit Kantorowicz und Panofsky viele Autoren gefolgt. Ich bin froh, daß ich in diesem Zusammenhang keine Meinung äußern muß, sondern eine solche zitieren kann, nämlich die von Jonathan Sawday, der

---

6 H. Bredekamp, „Politische Zeit. Die zwei Körper von Thomas Hobbes' Leviathan", in *Geschichtskörper*, 105–118. Vgl. auch vom selbem Verfasser „Zur Vorgeschichte von Thomas Hobbes' Bild des Staates", in: *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*, ed. H. J. Rheinberger u. a. (Berlin 1997), 23–37, und schließlich seine Monographie *Thomas Hobbes. Visuelle Strategien* (Berlin 1999). Rezension des letztgenannten Werks: D. Erben, *Kunstchronik* LIV (2001), 266–271.

7 Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, 435.

8 E. Panofsky, *Tomb Sculpture. Four Lectures on its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* (New York 1964). Ich benutzte die Neuausgabe New York 1992.

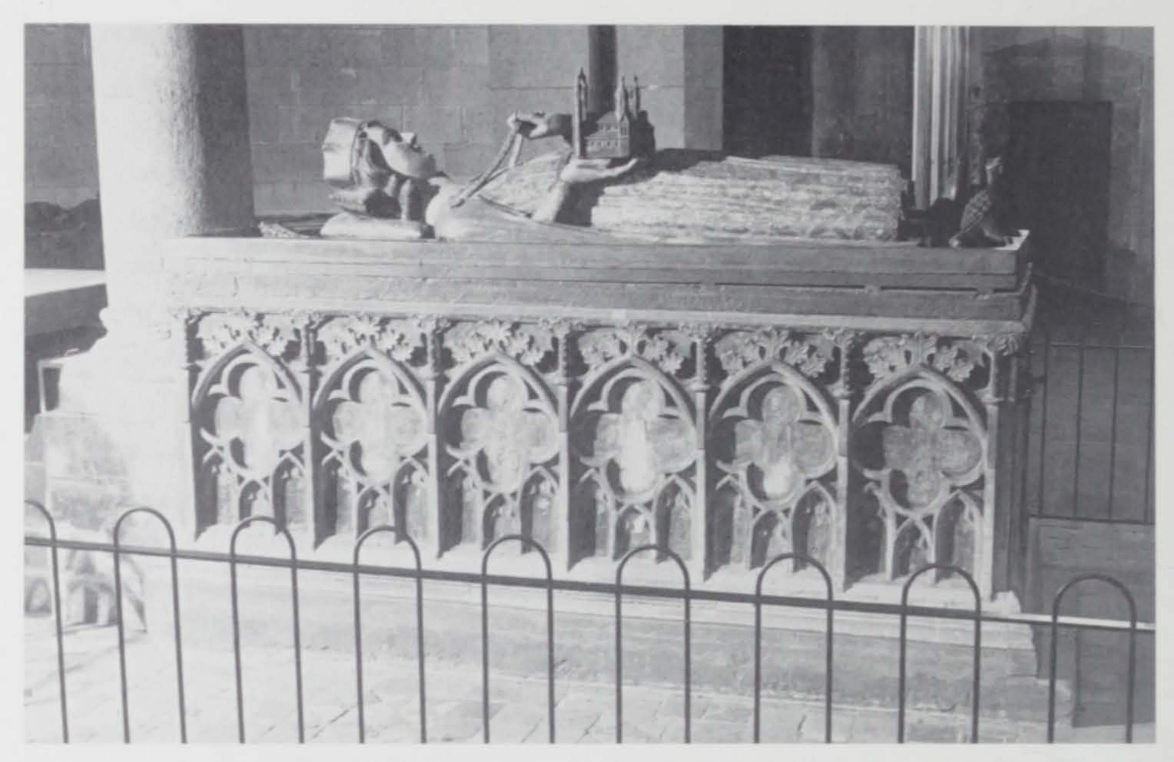


Abb. 2: Maria Laach bei Bonn, Abteikirche. Stiftergrabmal

sagte, sie seien in eine „Falle unhinterfragter Ergebenheit" gelaufen.[9] Unter denen, die kritisch blieben, war Kathleen Cohen. Sie machte auf den Umstand aufmerksam, daß Doppeldecker typisch für Monumente des hohen Klerus, aber untypisch für königliche Monumente seien.[10] Kurt Bauch, ein anderer Nonkonformist, wies darauf hin, daß nicht die Figur auf dem Oberdeck, die vermeintliche *dignitas* oder – um unzulässigerweise wieder mit Plowden zu sprechen – der *politische Körper*, das ungewöhnliche Element an dem Grabmaltypus sei, sondern der Transi.[11] Das Stiftergrabmal in Maria Laach bei Bonn mag hier für den Normalfall des hoch- und spätmittelalterlichen Tumbengrabmals stehen: Gisant ohne Transi (Abb. 2).[12] Von diesem Typus ausgehend, kann man schwerlich sagen, daß konzeptuell dem Sterblichen eine Würde oder das Amt hinzugefügt

9 J. Sawday, „Grabmode: Das Grabmal von Katharina von Medici und Heinrich II.", in: *Geschlechterperspektiven*, 425–439, bes. 438.

10 K. Cohen, *Metamorphosis of a Death Symbol. The Transi in the Later Middle Ages and the Renaissance* (Berkeley 1973), 7.

11 K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild* (Berlin 1976), 258.

12 R. Kahsnitz, *Die Gründer von Laach und Sayn. Fürstenbildnisse des 13. Jahrhunderts* (Nürnberg 1992).

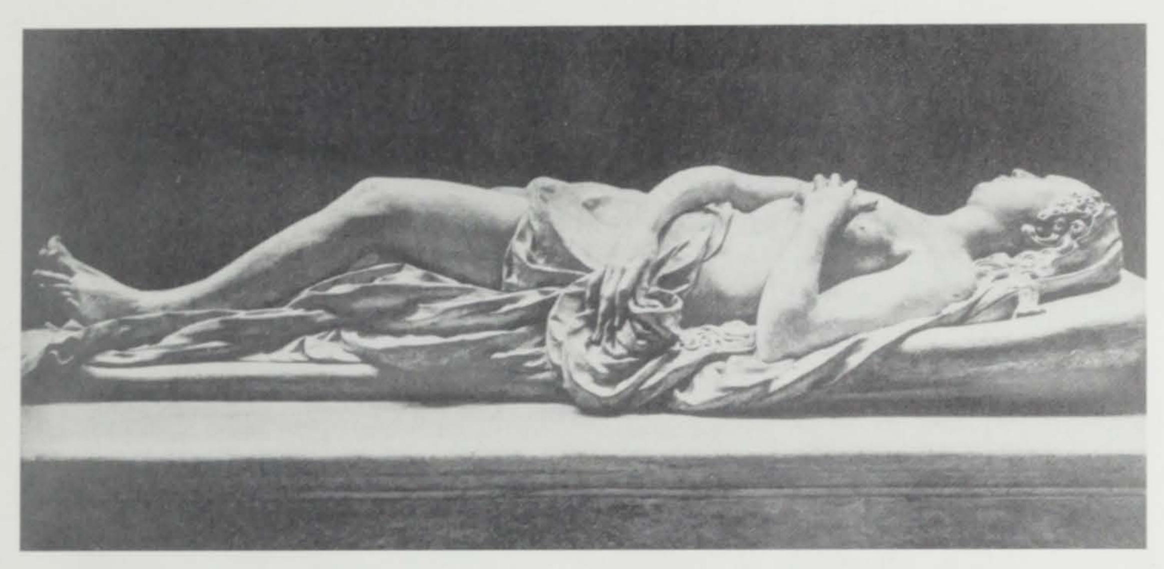


Abb. 3: Saint-Denis, Abteikirche. Transi der Katharina von Medici (Germain Pilon)

oder zugeschrieben wurde, sondern man müßte sich die allegorische Operation irgendwie umgekehrt vorstellen, was aber schlecht geht.

Viktoria von Flemming und Horst Bredekamp schließlich schreiben, wie bereits ersichtlich war, Kantorowicz fort. Der Flemmingsche Beitrag fragt nach dem Geschlechterverhältnis in der französischen Monarchie des 16. Jahrhunderts und geht von dem doppeldeckerähnlichen Grabmal Heinrichs II. und der Katharina von Medici in Saint-Denis aus. Der nackte und als schön charakterisierte Leichnam der Königin stehe nicht nur für ihre Sterblichkeit, sondern auch für ihre Geschlechtlichkeit, welche auf biologische Weise dem monarchischen Amtskörper erst Dauer verleihe (Abb. 3). Ich werde auf diese These zurückkommen. Bredekamp greift von den Doppeldeckern und der Zwei-Körper-Doktrin in die Staatslehre des 17. Jahrhunderts aus. Es hätte Kantorowicz gefallen, wie weit er dabei geht. Letztlich bindet er die Konstruktion der neuzeitlichen Staatsidee an die mittelalterliche Monarchie. Thomas Hobbes' *Leviathan*, Allegorie und Programm des allmächtigen absoluten Staates,[13] ist für Bredekamp nichts anderes als der in der Neuzeit erwachsen, ja monströs gewordene *political body* des mittelalterlichen Königs und ein Nachfahr auch dessen, was die ins Bischofsornat gekleidete Figur auf dem Oberdeck in Canterbury repräsentiere. Er erläutert das anhand des

13 Reclams Universalbibliothek stellt leicht greifbar eine Übersetzung zur Verfügung: Th. Hobbes, *Leviathan. Erster und zweiter Teil* (Stuttgart 1970).

Titelkupfers zu Hobbes' Buch von 1651, an dessen Konzeption Hobbes fraglos mitgewirkt hat (Abb. 4). Wie der Gisant des Erzbischofs hält auch die Darstellung des Leviathan Insignien der Macht, sowohl der weltlichen als auch der geistlichen. Und was man vom Bildhauerwerk des Gisant sagen könnte, sagt Hobbes in der Einleitung seines Buches vom Staat alias Leviathan: Er sei „durch Kunst geschaffen", „ein künstlicher Mensch". So Bredekamp.

Bredekamp geht es, indem er den Kupferstich analysiert und auf den Inhalt des Buches bezieht, tatsächlich um eine grundlegend neue Lektüre von Hobbes; er will den Gründervater der Staatstheorie nicht nur als historisches Phänomen, sondern auch inhaltlich neu verstehen. Um sein Ergebnis zu erläutern, sei zunächst angedeutet, wie er Kantorowicz versteht (der nicht leicht zu verstehen ist): Die Lehre von den zwei Körpern des Königs habe laut Kantorowicz den Auftrag, das Interregnum, die Krisenphase aller Monarchien, auszuschalten. Um in Lowdens inzwischen vertrauten Begriffen zu bleiben: Wo der *politische Körper* („Body politic") den *natürlichen Körper* („Body natural") überlebt und auf einen neuen *natürlichen Körper* überspringt, gibt es rechtlich kein Interregnum, und praktisch ist dem Chaos mindestens vorgebeugt. Die Doktrin vom Amtskörper sei dazu da, die Herrschaft von ihrer prekären Zeitlichkeit zu erlösen. Dieses Fazit aus Kantorowicz wird laut Bredekamp an den Doppeldeckern besonders anschaulich, biete doch der Transi (anders als der Gisant) eine Momentaufnahme (nämlich eine „Momentaufnahme der Verwesung"), und dies definiere den Gisant, den Repräsentanten der Amtswürde, als überzeitlich.

Die Neulektüre von Hobbes läuft dementsprechend auf die Betonung des Elements der Zeitlichkeit oder Zeitenthobenheit hinaus. Hobbes' Staatsbegriff sei aus dem Interregnum entwickelt und setze Staat als Idee und Institution mit einem zur Dauer gewordenen Interregnum gleich. Letztlich bedeute Staat, daß ein *unsterblicher Körper des Königs* regiere, ohne auf einen sterblichen angewiesen zu sein. Mit dieser These werden sich die Politikwissenschaftler auseinanderzusetzen haben.[14] Im Rahmen der hier aufzugreifenden kunstgeschichtlichen Fragen ist auch gar nicht so besonders interessant, ob sie falsch oder richtig ist. *En passant* fällt nur auf, daß Hobbes im neunzehnten Kapitel ausführt, jener künst-

---

14 Eine gegensätzliche und dabei ernüchternde Entstehungsgeschichte für den Staat trägt jetzt beispielsweise Reinhard vor: W. Reinhard, *Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart* (München 1999). Vgl. Erben, *Kunstchronik* LIV, 269 f.



Abb. 4: Titelkupfer zu Thomas Hobbes, Leviathan, 1651

liche Mensch, jene Konstruktion, genannt Staat oder Leviathan also, bedürfe ergänzend der Konstruktion einer künstlichen Ewigkeit, womit die Institution der Erbfolge gemeint ist. Daraus scheint mir hervorzugehen, daß der Staatsvorstellung von Hobbes das Moment der Zeitenthobenheit *nicht* innewohnt. Des weiteren sei die Frage erlaubt, ob es nicht doch besser und gerade auch angesichts des Kupferstichs das Gegebene wäre, weiterhin die Idee vom Gesellschaftsvertrag als den Angelpunkt von Hobbes' politischem Denken zu betrachten. Auf den ersten Blick bleibt ja doch das Frappierende am Titelkupfer, daß sich der Leviathan, oder richtiger sein Körper (und nicht auch sein Kopf - davon später), aus vielen Menschen, nämlich den Teilnehmern des Gesellschaftsvertrages, zusammensetzt.

Was mich demgegenüber wirklich interessiert, ist die Frage, wie Bredekamp, indem er als letzter in einer langen Reihe von Doppeldecker-Interpreten visuelle Strategien untersucht, zu seiner These kommt und ob sein Vorgehen legitim oder weiterführend ist.

Zwei Körper oder zwei Medien?

Ich habe vorhin den Namen Cathleen Cohen genannt, die 1973 die bisher ausführlichste Darstellung über Doppeldeckergrabmäler und verwandte Monumente vorgelegt hat und die Kantorowicz' und Panofskys Interpretation kritisch gegenübersteht. In ihren Augen sprechen die Doppeldecker überhaupt nicht über Politik, sondern die älteren vor einem mystisch frommen, die jüngeren, die des mittleren 16. Jahrhunderts, vor einem humanistischen Bildungshintergrund über nichts anderes als Sterblichkeit. Daß ein Grabmal Sterblichkeit thematisiert, von dieser in der Tat naheliegenden Prämisse möchte ich ausgehen und eine Alternative zum Deutungsparadigma von Kantorowicz formulieren. Ich möchte aber auch die Frage untersuchen, ob die Doppeldecker wirklich zwei, wenn man so will, gleichberechtigte Körper oder Verkörperungen gegeneinander ausspielen, die man ohne weiteres vergleichen und auf inhaltliche Unterschiede, wie tot und lebendig, zeitlich und zeitlos, hin untersuchen darf.

Zwei kolorierte Zeichnungen - von Miniaturen kann man kaum sprechen - geben auf den ersten Blick Doppeldeckermonumente wieder und nähren, wenn man sie dann genauer betrachtet, Zweifel an der einfachen Lesart der Doppeldecker. Es handelt sich um Illustrationen in einem Manuskript des mittleren 15.

Jahrhunderts, das in London aufbewahrt wird (British Museum, Add. Ms. 37049).[15] Vermutlich ein Karthäuser hat mittelenglische Vergänglichkeitslyrik gesammelt. Die erste Zeichnung (fol. 32 v., Abb. 5) ist einem Gedicht zugeordnet, das so beginnt:[16]

„Take heed vn to my fygure here abowne
And se how sumtyme I was fressche and gay."

(„Beachte mein Bildnis hier darüber
Und sieh wie ich einst frisch und fröhlich war")

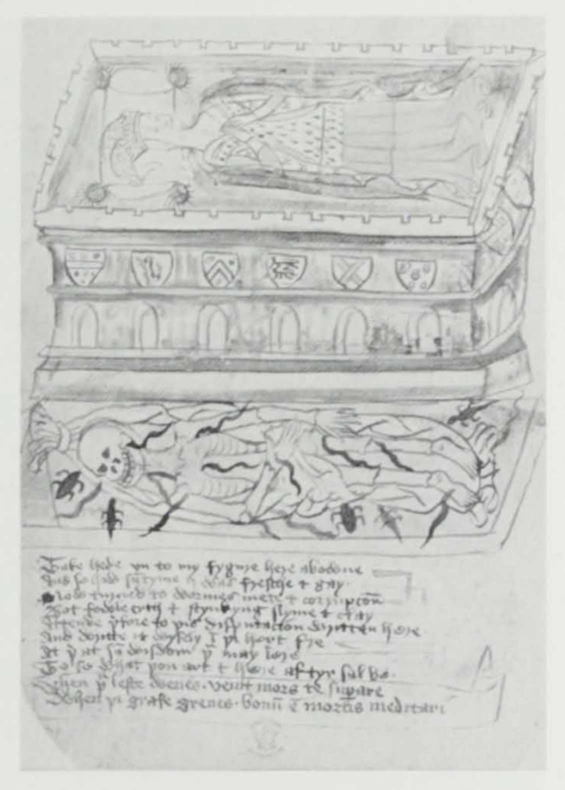


Abb. 5: Textsammlung. London, British Museum, Add. Ms. 37049, fol. 32 v.

Das Sprecher-Ich bekennt dann zwei Zeilen weiter unten „fowle erth and stynkyng slyme and clay" zu sein („faulige Erde und stinkender Schleim und Lehm"). Es ist also der abgebildete, zu den Schriftzeilen hingewendete Leichnam, der spricht und der demnach als ein wenn sogar sprechender, dann wohl (im Rahmen der Bildfiktion) realer Leichnam verstanden sein will (und somit nicht als die Nachzeichnung des Unterdecks eines Doppeldeckers). Tatsächlich ist angedeutet, daß er in einem Sack verpackt in einer Grube und nicht auf einer Platte liegt. Er spricht über das Grabbild darüber und nennt es seine „fygure", sein „Bildnis". Es erlaube uns nachzuvollziehen, wie er, als er (oder richtiger sie) noch lebte, einmal aussah. Während die untere Gestalt im Rahmen der Bildfiktion also ein realer Leichnam ist, ist die obere Gestalt im Rahmen der Bildfiktion ein Bildnis - ein Bild im Bild - eine Skulptur in einer Zeichnung. Tatsächlich gehört der *Gisant* zu einem konventionellen Tumbengrabmal, das als über dem Grab schwebend oder zur Seite geschoben abgebildet ist. Gedacht ist das Ganze wohl so, daß ein Betrachter mit spirituell trainierten Röntgen-

---

15 F. Wormald, „Some Popular Miniatures and Their Rich Relations", in: *Miscellanea pro arte* [Festschrift H. Schnitzler] (Düsseldorf 1965), 279-285, Taf. CLV-CLVIII.

16 Den ganzen Text hat ediert: K. Brunner, „Mittelenglische Todesgedichte", *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, N. S. LXVII (1935), 20-35, bes. 30-35.

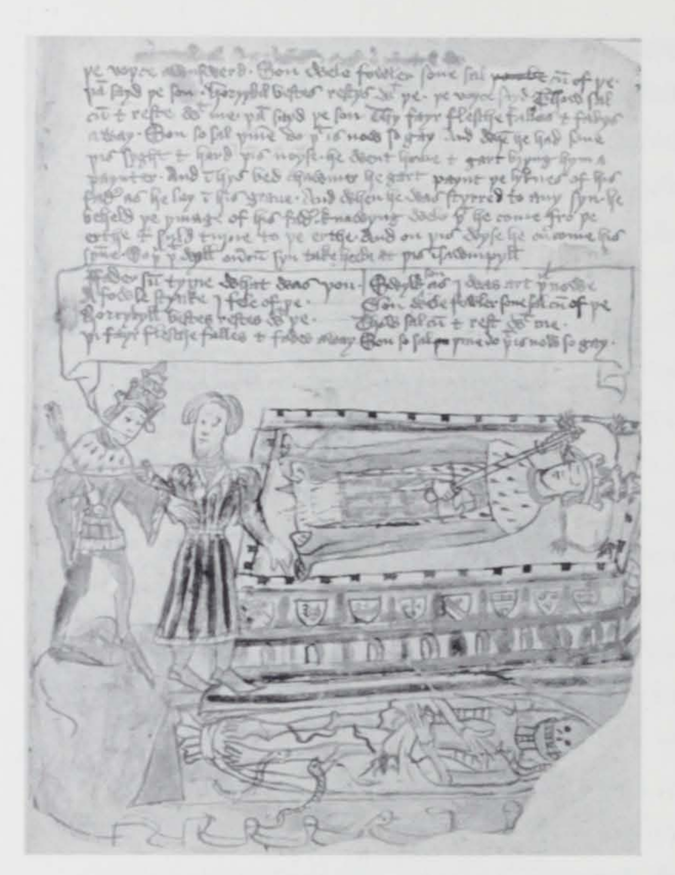


Abb. 6: Wie Abb. 5, fol. 87

augen und durch die Stimme des Leichnams angeleitet, unter einem prächtigen Grabmal die triste Wirklichkeit des Grabes sieht. „Wer ein spirituelles Auge besitzt, dessen Blick dringt durch die Oberfläche", predigte Savonarola 1496, und diese Feststellung mag die Didaktik der beiden Zeichnungen kommentieren.[17] In der zweiten (fol. 87, Abb. 6) wird die lehrhafte Absicht weiter deutlich. Ein junger Kaiser erhält Einblick ins Grab seines Vaters und spricht erschüttert den Leichnam an: „Fader sum tyme what was you?" Und der antwortet: „Swylk son as I was art you nowe."

Es handelt sich nicht um Nachzeichnungen nach einem Doppeldecker, sondern um bildliche Formulierungen der Botschaft, daß die schönsten und tröstlichsten Grabmäler nur gerade die Fallhöhe zur gräßlichen Wirklichkeit des Grabes markieren. Die Feststellung, daß es sich nicht um Nachzeichnungen handelt, sollte aber nicht davon ablenken, daß eine strukturelle Analogie zwischen den Zeichnungen und dem Doppeldeckermonument gegeben ist und die Botschaften hier und dort miteinander in Beziehung gesetzt werden können. Die Inschriften, welche auf dem Rand der unteren Platte des Chichele-Monuments erscheinen, sprechen (wenn auch diesmal auf Latein) wieder in Ichform: Zum Chorumgang, und das heißt zum Bereich der Laien und Pilger hin, die den Schrein des heiligen Thomas Becket besuchten, steht zu lesen:

---

17 „Chi ha l'occhio spirituale ha un vedere penetrativo". G. Savonarola, *Prediche sopra Amos* (Rom 1971), 274. Ich zitiere nach der Sammlung: *L'arte del quattrocento nelle testimonianze coeve*, ed. C. Gilbert (Wien 1988), 184.

„Quisquis eris qui transieris.	(Wer immer Du sein magst, der hier vorübergeht,
Rogo michi memoreris	ich bitte Dich um dein Angedenken,
Tu qui eris michi consimilis.	Dich, der Du sein wirst wie ich,
Qui post morieris	der Du auch sterben wirst:
Omnibus horribilis.	in allem schauerlich,
Pulvis, vermis et caro vilis."	Staub, Würmer, verächtliches Fleisch.)

Zum Chor, und das heißt zum Bereich der Kleriker hin, lautet die Inschrift (Abb. 1):

„Pauper eram natus:	(Arm bin ich geboren,
post primas hic relevatus.	danach hier zum Primas erhoben worden.
Iam sum prostratus:	Bald aber wurde ich niedergestreckt
et vermibus esca paratus.	und ein Fraß der Würmer.
Ecce meum tumulum:	Sieh mein Grab,
cerne tuum speculum."	erkenne darin Deinen Spiegel.)

Erneut haben wir es mit einem sprechenden Leichnam zu tun. Wenn von den Lesern der Inschrift gefordert ist, die Ichform als Rede des Leichnams zum Leser aufzufassen, so ist von den Lesern und Betrachtern wohl gefordert, Rede und Anblick eines Leichnams zu erleben, dessen Wirklichkeit spiegelsymmetrisch und standesspezifisch die eigene Wirklichkeit fortsetzt.

Auch die obere Platte hat eine Inschrift, aber die funktioniert gänzlich anders. Sie beginnt mit „Hic iacet henricus chichele ..." (und eben nicht mit „Hier ruhe *ich* ...") und klärt uns nicht nur über den Namen des Verstorbenen auf, sondern auch über seine akademische, geistliche und politische Karriere, um mit dem Wunsch zu schließen, daß Gott sich seiner erbarmen möge - eine weitgehend konventionelle Grabinschrift. Erst dieser Vergleich macht deutlich, wie sehr der sprechende Leichnam dem Betrachter auf den Pelz rückt und sich in seine Lebenswelt drängt. Von den Zeichnungen her gesehen würde man sagen: er ist im Rahmen der gegebenen Wirklichkeit real, er ist kein Bild, nicht repräsentiert, sondern - schwer das zu benennen - sagen wir: er ist ein Stück wenn auch künstliche Wirklichkeit. Wir haben Grund, ihn als gegenwärtig zu erleben, während wir vom *Gisant* eher sagen würden: die Gestalt wirkt entrückt.

Auf einen differenten Status der beiden Skulpturen weist auch die Liegemotivik. Der *Transi* liegt, da gibt es keinen Zweifel. Fraglich erscheint nur, ob gemeint ist,



Abb. 7: Merseburg, Dom. Grabmal des Rudolf von Schwaben

daß der Leichnam in einer derart zufälligen Position bestattet wurde, oder ob man nicht an den Skandal einer Grabschändung denken soll. Die Position des *Gisant* hingegen folgt jener eigenartigen Konvention mittelalterlicher Grabfiguren, die man „Liegestand" nennt. Das Paradox ist oft beschrieben worden: Das Kissen z. B. spricht für „liegen" (wobei die eindeutig liegend dargestellte untere Figur aber kein Kissen hat, Taf. VII), der Faltenfall der schweren Pontifikalgewänder, die Position der Arme, insbesondere der Oberarme und Hände, sowie letztlich auch die offenen Augen sprechen für „stehen". Da der Bildhauer auf dem Unterdeck gezeigt hat, daß er ein Liegen überzeugend darzustellen vermochte, kann ich es mir ersparen, die Situation der oberen Gestalt umständlich in Schutz zu nehmen gegen den Verdacht, sie sei vielleicht das Ergebnis von Unfähigkeit. Ich möchte gleich feststellen: Der *Gisant* folgt Konventionen, denen der *Transi* nicht folgt. Anders als der *Transi* folgt der *Gisant* den Konventionen des Grabbildes.

Die Geschichte dieser Konventionen ist schon öfter verfolgt worden. Aber diese Nacherzählungen sind in meinen Augen eher verwirrend, erstens weil sie die Geschichte der Liegefigur mit der Geschichte des verbildlichten Leichnams vermischen (einen solchen Abriß erarbeitete Panofsky für Kantorowicz, und dieser

druckte ihn als Anm. 383 seines Buches ab).[18] Zweitens wirkt es sich verunklärend aus, wenn die Autoren nicht bemerken, daß sie es mit einer Konvention zu tun haben statt mit Problemen, deren Lösungsperspektiven fortschreitend entwickelt werden. Auf der Hand liegt immerhin, daß in der Geschichte dem Grabmal des Rudolf von Schwaben in Merseburg von 1082 eine Schlüsselrolle zukommt.[19] Es handelt sich um das älteste bekannte Grabmal des Mittelalters mit dem Bildnis des Verstorbenen: Auf eine niedrige Tumba, die wir als den ein Stück aus dem Boden ragenden Sarkophag wahrnehmen (Abb. 7), ist eine Bronzeplatte mit dem deutlich unterlebensgroßen Bild des Königs im flachen Relief montiert (Abb. 8). Eindeutig, daß ein Lebender und Stehender dargestellt ist, und dazu paßt, daß er uns die Insignien seiner umstrittenen Königswürde zeigt. Niemand käme auf die Idee, die Merseburger Situation so zu beschreiben: auf der Tumba liegt der Verstorbene; oder Emile Mâle zu folgen und zu sagen: auf der Tumba liegt der aus dem Grab auferstandene verklärte Körper des Toten;[20] oder Kantorowicz fortzuschreiben und zu sagen: auf der Tumba liegt der unsterbliche Amtskörper, in diesem Fall eines Gegenkönigs. Hingegen empfiehlt sich folgende Formulierung: ein Erinnerungsbild an den Lebenden liegt auf der Tumba. Wohlgemerkt: nicht der Verstorbene liegt, sondern sein Bild, und zwar eines, das an ihn als einen Lebenden erinnert. Dieses Schema scheint bis in die christliche Spätantike zurückzureichen. Es war Panofsky, der auf die Grabmosaiken des 4. und 5. Jahrhunderts in Nordafrika und Spanien hinwies. Das schönste von ihnen ist das Bild des Optimus in Tarragona (Abb. 9), ein Mosaik, das die Oberseite einer niedrigen Tumba dekoriert haben dürfte und demnach wahrscheinlich nur in der Technik der Ausführung von der Situation in Merseburg abwich: Es handelte sich um ein auf sein Grab gelegtes Bild des Lebenden.[21]

---

18 Was Panofsky dort den *pseudo-gisant* nennt, heißt hier und auch allgemein Gisant. Panofskys *gisant* meint die Darstellung des Leichnams. Wesentlich differenzierter dann die Darstellung von Gerhard Schmidt: G. Schmidt, „Die gotischen ‚Gisants' und ihr Umfeld. Zum Wirklichkeitsbezug spätmittelalterlicher Grabmäler", in: G. Schmidt, *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, 2 Bände (Wien 1993), 28–45.

19 Zuletzt: B. Hinz, *Das Grabmal Rudolfs von Schwaben. Monument der Propaganda und Paradigma der Gattung* (Frankfurt a. M. 1996).

20 E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France* (Paris [2]1922), 400 f.

21 H. Schlunk und Th. Hauschild, *Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit*. Hispania Antiqua (Mainz 1978), 136 f., Taf. 27. Nordafrika: N. Duval, „Observations sur l'origine, la technique et l'histoire de la mosaïque funéraire chrétienne en Afrique", in *La mosaïque gréco-romaine II*. Actes du IIe colloque international, Wien 1971 (Paris 1975); Panofsky, *Tomb Sculpture*, Abb. 175, 177, 189.



Abb. 8: Merseburg, Dom. Bronzeplatte auf dem Grabmal des Rudolf von Schwaben



Abb. 9: Tarragona, Museu Paleocristiano. Grabmosaik des Optimus

Es zeigt ihn ausgestattet mit der Schriftrolle, dem Zeichen seiner Beamtenwürde oder seiner philosophischen Neigungen. Um die klaffende Zeitlücke zwischen dem spätantiken Mosaik und dem hochmittelalterlichen Bronzebild um wenigstens ein knappes Jahrhundert zu verkleinern, könnte man eine Schriftquelle einschalten: Die Chronik von Peterhausen berichtet über das Grabmal des 996 verstorbenen Kon-

stanzer Bischofs Gebhard, es habe den Verstorbenen als „iacentis imago" und trotz der liegenden Position zelebrierend gezeigt.[22]

Vor diesem Hintergrund erscheint es nun nicht mehr ungewöhnlich, daß Erzbischof Chichele auf dem Oberdeck seines Grabmals lebend, handelnd und im Besitz seiner Insignien dargestellt ist. Das aus dem historischen Tiefenraum heraus unvorhersehbare Moment ist vielmehr, daß er annähernd rundplastisch und quasi in der Gestalt eines liegenden Körpers erscheint. Nun läßt es sich aber zeigen, wie die Konjunktur der Rundplastik die Grabmäler erfaßt hat, eine Konjunktur, die im 12. Jahrhundert begann und im 13. Jahrhundert zu einer Statuenproduktion führte, die quantitativ wohl kaum hinter der im kaiserlichen Rom zurückstand. Das muß natürlich ein komplizierter Vorgang gewesen sein; vielleicht kann man ihn vereinfachend so erklären: Der Standard dessen, was man unter einem plastischen Bild verstand, veränderte sich von Relief zu Statue, und das wirkte sich auf die hergebrachterweise liegend montierten Reliefs der Grabmäler nicht anders aus als auf die stehend montierten an den Kirchenportalen. So kam es zur Säulenfigur einerseits und zum *Gisant* andererseits.

Was man Liegestand nennt, ist morphologisch also folgendermaßen zu erklären: Liegende Flachbilder werden in Statuen umgeformt. Was als stehende Person in einem liegenden Flachbild aber unproblematisch war, wird als stehende Person dargestellt in einer gelegten Statue prekär. Die Position der Füße ist da noch das geringste Problem, zumal es auch bei den Standfiguren lange dauerte, bis man die Füße aufstehend statt perspektivisch nach unten geklappt darstellte. Als Beleg sei auf die Säulenfiguren am Südquerhausportal in Chartres verwiesen,[23] die nicht anders als die ca. 80 Jahre älteren und reliefartig gearbeiteten Gestalten am Chartreser Königsportal und das ca. 140 Jahre ältere Reliefbild in Merseburg perspektivisch projizierte Füße besitzen (Abb. 10). Schwieriger gestaltete sich das Umgehen mit der Position des Kopfes. Daß man den Gisants ab dem 13. Jahrhundert Kissen unter die Häupter schob, zeigt, daß das Prekäre stets empfunden wurde. Trotzdem blieb man bei der Lösung – und zwar, so vermute ich, weil sie eine Konvention war, die Bedeutung entfaltete. Es ist wohl genau

---

22 O. Lehmann-Brockhaus, *Die Kunst des X. Jahrhunderts im Lichte der Schriftquellen* (Straßburg 1935), 49 (40). Auf die Stelle wies H. Körner, *Grabmonumente des Mittelalters* (Darmstadt 1997), 103, hin.

23 Zur Chartreser Querhausskulptur zuletzt: M. Büchsel, *Die Skulptur des Querhauses der Kathedrale von Chartres* (Berlin 1995).



Abb. 10: Chartres, Kathedrale. Apostelfiguren am mittleren Südportal

jene Konvention, die die Semiose *Grabbild* nahelegte und mitteilte, daß so, wie man hier sehe, ein bestimmter Verstorbener ausgesehen habe, dessen man mit Gebeten gedenken möge. Wilhelm Durandus hat bekanntlich als Merkreim formuliert, was von einem Gläubigen vor einem Bild des Gekreuzigten erwartet wurde:[24] „Erweise dem Bild Christi Ehre, der Du vorübergehst/aber nicht das Bild, sondern den, den es darstellt, sollst Du anbeten." Ich nehme an, daß die Konvention Grabbild ungefähr dieses Signal enthielt (Abb. 1): „Den *Gisant* des Erzbischofs Chichele betrachte andächtig, der Du vorübergehst, aber nicht für die Steinfigur, sondern für den, den sie darstellt, sollst Du beten."

Statt zu sagen, dem *Gisant* eigne etwas „Entrücktes", hätte ich besser formuliert: etwas medial Distanziertes (vergleichbar einer Schwarzweißsequenz in

24 *Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Officiorum I–IV*, 35.



Abb. 11: Fontevrault, Abteikirche. Grabmal Heinrichs II. von England († 1189) (nach Gipsabguß)

einem Farbfilm). Ich glaube, daß diese Distanziertheit, verbunden mit den beschriebenen darstellerischen Konventionen und der konventionellen Inschrift, eine wichtige Botschaft enthält: Das ist nicht Chichele, das ist nur sein Bild! Um neben Wilhelm Durandus noch einen anderen Text abzuwandeln, möchte ich auf das mittelenglische Todesgedicht zurückkommen. Von der Rede des Leichnams dort ausgehend, hätte man dem Chichele-*Transi* folgende Worte in den Mund zu legen: „Beachte das Bildnis auf der Tumba/Und sieh, wie Chichele einst schön und fromm war."

Auch für den *Transi* läßt sich eine Ahnenreihe recherchieren - allerdings, und das ist bezeichnend, bekennt sich der Bildhauer mit seinem Werk zu *diesen* Vorgängern nicht. Soweit ich sehe, finden sich die frühesten Darstellungen von Leichnamen an mittelalterlichen Grabmälern in Fontevrault (Abb. 11). Aufgebahrte Tote auf Paradebetten - so wollten die im späten 12. und frühen 13. Jahrhundert über England und die Normandie herrschenden Plantagenet (unter ihnen Richard Löwenherz) der Nachwelt vor Augen bleiben.[25] Das Buch, das Eleonore von Aquitanien hält, ist mitsamt den Händen eine Zutat vermutlich des

25 Schmidt, „Die gotischen ‚Gisants' und ihr Umfeld", 31. W. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270* (München 1970), 130 f. A. Erlande-Brandenburg, „Le ‚Cemetière des Rois' à Fontevrault", *Congrès archéologique de France*, CXXII (1964), 482–492; R. E. Giesey, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France* (Genf 1960), 23.



Abb. 12: Augsburg, Dom. Grabmal des Bischofs Wolfhard von Rot

18. Jahrhunderts.[26] Auch sie ist also als eine Tote präsentiert. Natürlich ähnelt die Darstellung den Tumben mit *Gisants*, die damals schon verbreitet waren, und ist sicher auch von diesen mit angeregt (wie sie später wieder auf die *Gisants* zurückwirken sollte), aber was die Bildhauer uns vor Augen stellen, ist doch etwas grundlegend anderes, etwas, was ungleich stärker in die Erlebniswelt des Besuchers eingreift. Hier geht es nicht um die Präsentation von Bildern, die Erinnerungen an die Verstorbenen anregen sollen, sondern um eine perpetuierte Aufbahrung. Es ist, als sollten die Tage der Leichenfeiern mit Hilfe steinerner Vertreter bis zum Jüngsten Tag ausgedehnt werden. Übrigens war das tatsächlich ein integrativer Teil dessen, was das christliche Mittelalter unter *memoria* verstand: Liturgie für die Verstorbenen nicht nur am Todestag, am Tag der Bestattung und an den folgenden Tagen sowie in den anschließenden Wochen und Monaten, sondern über Jahrzehnte, Jahrhunderte oder Jahrtausende hin, bis sie körperlich aus dem Grab und seelisch aus dem Fegefeuer auferstehen und vor den Richter treten.

---

26 L. Schreiner, *Die frühgotische Plastik Südwestfrankreichs. Studien zum Style Plantagenet [...]* (Köln und Graz 1963), 72. Der von Schreiner erhobene technische Befund zeugt gegen Schmidt, „Die gotischen ‚Gisants' und ihr Umfeld", und Ph. Ariès, *Images de l'homme devant la mort* (Paris 1983), 64.

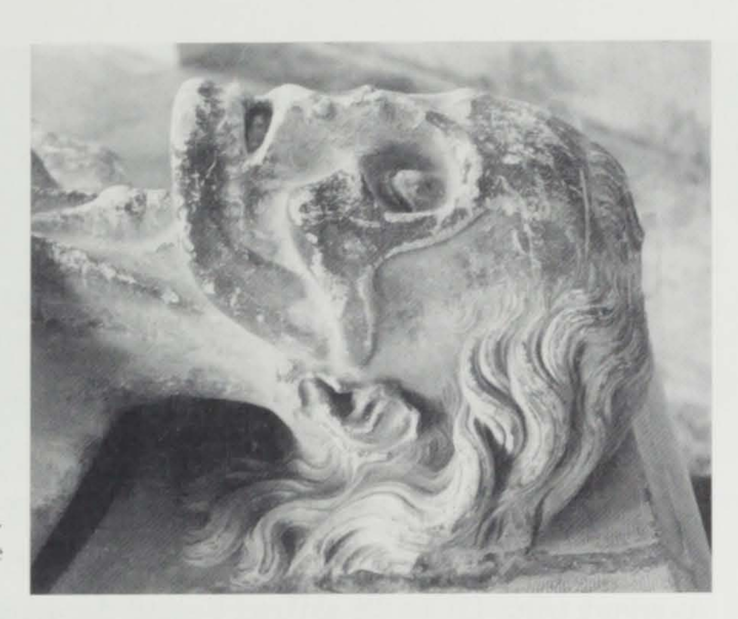


Abb. 13: Laon, Templerkirche. Grabmal des Guillaume de Harcigny

Im 13. und 14. Jahrhundert bleibt die Darstellung des aufgebahrten Leichnams nördlich der Alpen die Ausnahme, südlich der Alpen setzt sie sich durch.[27] Spannend für uns ist, daß sich verschiedentlich makabre Züge breitmachen: Clemens IV. in Viterbo: maskenhaft verzerrt und eingefallen das Gesicht;[28] Kardinal de Braye in Orvieto: die Züge erschlafft, das Gewebe in Austrocknung begriffen;[29] Heinrich VII. in Pisa: friedlicher Ausdruck, aber nicht der eines Schlafenden - das teilt sich unmißverständlich und bestürzend mit;[30] Bischof Wolfhard von Rot in

---

27 K. Bauch, „Anfänge des figürlichen Grabmals in Italien", *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz* XV (1971), 227-258.

28 H. Körner, „Praesente Cadavere. Das veristische Bildnis in der gotischen Grabplastik Italiens", in: *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, ed. H. Körner u. a. (Hildesheim 1990), 41-60; P. C. Claussen, „Pietro di Oderisio und die Neuformulierung des italienischen Grabmals zwischen opus romanum und opus francigenum", in: *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, ed. J. Garms und A. M. Romanini (Wien 1990), 173-200; J. Gardner, *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages* (Oxford 1992).

29 Gardner, *The Tomb and the Tiara*, 95-109.

30 M. V. Schwarz, „Liturgie und Illusion. Die Gegenwart der Toten sichtbar gemacht (Naumburg, Worms, Pisa)", in: *Grabmäler, Tendenzen der Forschung*, ed. W. Maier u. a. (Berlin 2000), 147-177, bes. 169-175. J. Tripps, „Restauratio Imperii. Tino da Camaino und das Grabmal Heinrichs VII. in Pisa", in: *Grabmäler der Luxemburger. Image und Memoria eines Kaiserhauses*, ed. M. V. Schwarz (Luxemburg 1997), 51-78. Grundlegend zum Grabmal Heinrichs VII.: G. Trenta, *La Tomba di Arrigo VII* (Pisa 1893).



Abb. 14: Arras, Musée des Beaux-Arts. Grabmal des Guillaume Lefranchois

Augsburg (Abb. 12): Ist das ein toter Bischof, der asketisch gesonnen war, oder ist das eine Bischofsmumie?[31] Völlig voraussetzungslos treten die Kadaver in der Art des Chichele-*Transi* im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert also nicht auf. Aber es ist andererseits doch klar, daß hiermit nicht eine Tradition fortgesetzt werden soll, sondern daß Schockeffekte ablenken von dem, was an den Skulpturen hergebracht und Konvention ist. Wenn der *Gisant* inszenierte Konvention ist, dann inszeniert der *Transi* grausige Unmittelbarkeit. Überhaupt gibt es *den* Transi nicht; es gibt Mumien, deren Grad von Eintrocknung unterschiedlich weit fortgeschritten sein kann: nur noch aus Haut und Knochen besteht die des Guillaume de Harcigny in Lyon von 1393 (Abb. 13).[32] Auf andere Weise stößt uns der *Transi* des Guillaume Lefranchois in Arras von 1446 ab.[33] Als hätte man ihn schwungvoll aus dem Sarg gekippt, liegt der alles andere als mumifizierte Leichnam mit geplatzter Bauchdecke und von Würmern übersät da (Abb. 14). Oder der nur durch eine Beschreibung überlieferte *Transi* des Sierck-Grabmals in Trier von 1467: Es handelte sich um einen bischöflichen Doppeldecker ähnlich dem

---

31 D. A. Chevalley, *Der Dom zu Augsburg*. Die Kunstdenkmäler von Bayern, N. F. I (München 1995), 286–288.

32 Cohen, *Metamorphosis*, 103 f. (Anm. 20), Abb. 1 f.; E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France* (Paris 1908) (ich verwendete die Ausgabe Paris 1969, dort 347–348); L. Broche, „Laon", *Congrès Archéologique de France*, LXXVIII (1911), 158–245, bes. 224; B. W. Tuchmann, *A Distant Mirror. The Calamitous 14th Century* (New York 1978), 502; *L'Homme et la mort autrefois à Laon* (Laon 1995), 31–32.

33 Cohen, *Metamorphosis*, 59; *Monuments Funéraires XIIe–XVIIIe siècle. Collection du Musée d'Arras* (Arras 1993), 30.

Chichele-Grabmal. Aus dem 17. Jahrhundert wird berichtet, daß an dem Leichnam eine steinerne Maus fraß.[34] An anderen Leichnamen fressen Würmer und Kröten.[35] Der Chichele-Leichnam gehört, wie man sieht, zu den dezenteren Exemplaren. Durch die Farbfassung und im Zwielicht seines Maßwerkgehäuses ist aber auch er in einem illusionistischen Sinn überzeugend und schockierend (Taf. VII).

Was die Zeitgenossen an ihm und anderen indes am meisten frappiert haben muß, ist das schon genannte Motiv, daß er in ausgeraubtem Zustand daliegt. Denn, wenn hier der Leichnam eines Erzbischofs gegenwärtig ist, eines Würdenträgers, den man im Ornat begrub, dann kann das nur der ausgeraubte Leichnam eines Erzbischofs sein. Es handelt sich um eine Vorstellung, die weniger abgelegen ist, als man denkt. Tatsächlich gehörte es im Hoch- und Spätmittelalter zu den Ängsten sterbender Prälaten, daß sie, kaum tot, schon von ihrem herrenlosen Gefolge gefleddert würden.[36] Papst Julius II. z. B. ist 1513 in der Furcht gestorben, bald werde sein Leichnam, wie die Leichname vieler seiner Vorgänger, „nackt und mit entblößter Scham" im geplünderten Schlafzimmer herumliegen. Diese Befürchtung vertraute er seinem Zeremonienmeister Paris de Grassis an und zahlte ihn aus, damit er keinen Grund hatte, an dem Raubzug teilzunehmen.[37] Nackt fanden 1253 Franziskaner den Leichnam des Kardinalbischofs Peter von Collemezzo in Assisi vor, wobei sie gerade noch Zeuge wurden, wie einer der Familiaren des Kirchenfürsten mit Mitra und Kasel das Weite suchte.

Zuweilen setzte man auch die posthume Beschlagnahmung oder Entfremdung des Eigentums eines Klerikers mit Leichenfledderei gleich:[38] Wie die „Raben über eine Leiche" („ceu corvi ad cadaver") seien die Bevollmächtigten König

---

34 A. Schommers, „Das Grabmal des Trierer Erzbischofs Jakob von Sierck († 1456). Deutungs- und Rekonstruktionsversuch von Inschrift und Grabaufbau", *Trierer Zeitschrift* LIII (1990), 311-333.

35 So am steinernen Leichnam des François de la Sarre in La Sarraz (Schweiz). Cohen, *Metamorphosis* 77 f., Abb. 31 f.; P. Chihaia, *Immortalité et décomposition dans l'art du moyen âge* (Madrid 1988), 209-232; P. Jezler, *Himmel Hölle Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter* (Ausstellungskat.), (Zürich 1994), Nr. 7 (R. Seiler). Mir würde eine Datierung um 1400 einleuchten.

36 R. Elze, „Sic transit gloria mundi. Zum Tode des Papstes im Mittelalter", in: *Deutsches Archiv für die Erforschung des Mittelalters* XXIV (1978), 1-18.

37 Elze, „Sic transit", bes. 17, nach dem Tagebuch des Paris de Grassis (ed. J. J. I. von Döllinger): „Dicebat enim, se recordari vidisse multos pontifices in obitu eorum a propriis affinibus et suis necessariis derelictos sic fuisse, ut indecenter, nudi etian, detectis pudibundis jacuerint, quod profecto in dedecus tantae majestatis cessit ..."

38 Vgl. F. Prochnow, *Das Spolienrecht und die Testierfähigkeit der Geistlichen im Abendland bis zum 13. Jahrhundert* (Berlin 1919); F. de Saint-Palais D'Aussac, *Le droit de dépouille (Jus Spolii)* (Paris

Heinrichs I. von England über den Besitz des 1123 verstorbenen Bischofs Serlo von Séez hergefallen.[39] Und Erbischof Werner von Falkenstein (1388–1418) erlaubte den Kanonikern von St. Paulin in Trier, daß sie ihr Eigentum an Verwandte vererben durften, damit es mit der „unsäglichen Sitte" des gegenseitigen Leichenraubes ein Ende habe.[40]

Chicheles Leichnam wird, so scheint es, als eine funerale *worst case study* präsentiert, die freilich auch die weitestgehenden Gedanken über das böse Los der Sterblichen zuläßt: „Sic transit gloria mundi", sagte im Sommer 1216 sinngemäß Jacob von Vitry, als er in der Kathedrale von Perugia den Leichnam Papst Innozenz' III. sah: „Danach kam ich in die Stadt Perugia, wo ich den Papst Innozenz fand. Nachts hatten ihn die Leute seiner kostbaren Gewänder beraubt, in denen er begraben werden sollte. Seinen Leichnam hatten sie fast nackt und schon in Verwesung übergehend in der Kirche liegenlassen. Da habe ich mit eigenen Augen erkannt, wie kurz und eitel die trügerische Herrlichkeit dieser Welt ist."[41] Es handelt sich bei diesen Sätzen um einen Bericht und eine Reflexion, denen schon deshalb besondere Aufmerksamkeit sicher war, weil Innozenz III. als Verfasser der Schrift *De miseria humanae conditionis* zu den Protagonisten der mittelalterlichen Vergänglichkeitsmystik gehört und das Geschehnis seine Thesen an seinem eigenen Leib beweist.

Gleichzeitig gilt bezüglich des Chichele-Transi aber dasselbe wie für die Plantagenet in Fontevrault: wir haben es mit einer perpetuierten Aufbahrung zu tun. Und eine solche ist liturgisch tatsächlich sinnvoll – in Fontevrault und in Canterbury gleichermaßen: Wenn der Klerus in der ersten Zeit nach der Bestattung täglich, später wöchentlich, dann monatlich und schließlich an den Jahrtagen – oder auch dann noch öfter, je nach den Verfügungen des Erzbischofs[42] – für den Ver-

---

1930); D. Williman, *The Right of Spoil of the Popes of Avignon 1316–1415*. Transactions of the American Philosophical Society 78, VI (Philadelphia 1988).

39 *Orderici Vitalis historiae ecclesiae libri 13*, ed. A. Le Prevost, 5 Bände (Paris 1838–55), IV, 445.

40 Ph. Schmitt, *Die Kirche des heiligen Paulinus bei Trier* (Trier 1853), 179–183.

41 Elze, „Sic transit", 1, nach einem Brief des Jakob von Vitry (ed. R. B. C. Huygens): „Post hoc veni in civitatem quandam que Perusium nuncupatur, in qua papam Innocentium inveni mortuum, sed nundum sepultum, quem de nocte quidam furtive vestimentis preciosis, cum quibus sci[licet sepeliendus] erat, spoliaverunt; corpus autem eius fere nudum et fetidum in ecclesia relinquerunt. Ego autem ecclesiam intravi et odul[a]ta fide cognovi quam brevis sit et vana buius seculi fallax gloria."

42 Überliefert ist von Chichele nur, daß er für die Zelebration des Requiems den Stephanus-Altar der Kathedrale vorgesehen hatte. Es war dies der seinem Grabmal nächstgelegene Altar. Wilson, „The Medieval Monuments", 476, Anm. 116.



Abb. 15: Zürich, Schweizerisches Landesmuseum. Behang oder Teppich der Berner Familie Ringoltingen

storbenen die Messe liest und danach das Grab besucht, dann tut er das, um die *Absolutio* wie schon bei der Begräbnismesse „praesente cadavere" (in Gegenwart des Leichnams) zu zelebrieren.[43] Der tote Chichele wird bzw. wurde in die liturgischen Anstrengungen um sein Seelenheil einbezogen, ja, wenn die Kleriker „in persona defuncti" (an des Toten Statt) das Gebet *libera me* sprechen, erhält er seine Stimme für einige Minuten zurück und wird zum liturgischen Subjekt: „Rette mich, Herr, vor dem ewigen Tod an jenem Tag des Schreckens, wo Himmel und Erde wanken ..." Es spricht einer, der nur den ewigen Tod, ihn aber um

43 Schon der älteste bekannte *Ordo defunctorum* enthält die Bestimmung, der Tote habe in die Kirche gebracht zu werden. F. S. Paxton, *Christianizing Death, The Creation of a Ritual Process in Early Medieval Europe* (Ithaca und London 1990), bes. 39. Der *Ordo* ist mindestens frühmittelalterlich, und demnach gehört die Anwesenheit des Leichnams zum Grundbestand des christlichen Totenritus. Wilhelm Durandus geht von der Anwesenheit des Leichnams bei der Totenmesse wie selbstverständlich aus. Man beachte folgende Anweisung: Wenn der Tod am Tag vor einem Feiertag, an welchem kein Totenamt gehalten werden darf, eingetreten ist, dann soll der Leichnam an jenem Feiertag unbegraben in der Kirche gegenwärtig sein. Er muß dort gleichsam warten, bis man am folgenden Tag die Messe lesen und ihn bestatten kann. Guilelmus Durantis, *Rationale divinorum officiorum* (Lyon 1516), bes. Fol. CLXXVI. (Ich zitiere diese alte Ausgabe, weil der zweite Band der Neuedition noch nicht erschienen ist.) Was genau geschah, kann man etwa im Römischen Pontifikale des 12. Jahrhunderts nachlesen. Im Rahmen der Meßhandlung wird für den Toten gebetet, aber er ist nicht eigentlich einbezogen. Danach jedoch: „Im Anschluß an die Zelebration der Messe treten die Kleriker aus dem Chor heraus und stellen sich um die Leichenbahre herum im Kreis auf. Dann sagt der Priester, nachdem er zuerst den Altar und dann den Leib des Verstorbenen beräuchert hat: *Kyrie eleison.*" M. Andrieu, *Le pontifical romain au moyen-âge* I (Vatikanstadt 1938), 282: „Post celebrationem missae, clerici venientes de choro stent circa feretrum in corona et tunc presbi-

so mehr, fürchten muß, weil er den zeitlichen schon hinter sich hat. Es spricht ein Toter.[44] Aus den Mündern der Priester sagt er wieder „ich" - wie er bzw. der *Transi* auch in der Inschrift „ich" sagt. Zwei Beispiele aus dem mittleren 15. Jahrhundert mögen belegen, daß man sich den Leichnam durchaus als Leichnam in die Liturgie einbezogen vorstellen wollte. Zum einen zeige ich den Teppich, der an jedem Todestag des Berner Bürgermeisters Rudolf von Ringoltingen entweder auf sein Grab gelegt wurde oder als Antependium diente (Abb. 15). Dargestellt ist der Besuch des Grabes bei ebendieser Gelegenheit, d. h. zum Anniversarium, und der Bürgermeister selbst ist als ein *Transi* gegenwärtig.[45] Zum anderen weise ich auf eine französische Miniatur hin, die in einem in Paris aufbewahrten Stundenbuch das Totenoffizium eröffnet (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Rothschild 2535, fol. 108 v., Abb. 16).[46] Es ist, als sollte das Bildchen die Vorschrift, „praesente cadavere" müsse zelebriert werden, möglichst ergreifend illustrieren. Wieder, wie schon beim Lefranchois-Grabmal, denkt man an einen aus dem Sarg geworfenen Leichnam. Sicher dürfen wir beide Darstellungen nicht als Tatsachenberichte verstehen, aber sie lassen jedenfalls erkennen, daß ein künstlich hergestellter Leichnam wie derjenige Chicheles durchaus liturgiekompatibel war.

Was entsprach der liturgischen Realität? Die vielleicht geläufigste unter den bestehenden Möglichkeiten zeigt eine Miniatur des mittleren 15. Jahrhunderts in

---

ter, incensato primum altari deinde corpori defuncti, dicat: Kyrie eleison." Es folgt die Zelebration der *Absolutio* mit dem Komplex der sog. Tumbagebete *(Non intres in iudicium, Libera me)*. Daß dies auch bei Gedächtnismessen so gehalten wurde, läßt sich seit dem 14. Jahrhundert nachweisen, geht aber sicher ins Hochmittelater zurück. In Kardinalstestamenten des 14. Jahrhunderts wird der Besuch des Grabes am Jahrtag ausdrücklich gefordert: I. Herklotz, „Paris de Grassis' Tractatus de Funebris et Exequiis und die Bestattungsfeiern von Päpsten und Kardinälen in Spätmittelalter und Renaissance", in: *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, 217-248, bes. 237 f.

44 M. C. Hilferty, *The Domine Jesu Christe, Libera me and Dies Irae of the Requiem: A Historical and Liturgical Study* (Ph. D. Washington 1973), 205-228.

45 Jezler, *Himmel, Hölle, Fegefeuer*, Nr. 85 (Th. Schmid, P. Jezler).

46 Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Rothschild 2535, fol. 108 v. G. Bartz und E. König, „Die Illustration des Totenoffiziums in Stundenbüchern", in: *Im Angesicht des Todes. Ein interdisziplinäres Kolloquium*, ed. H. Becker u. a., 2 Bde. (St. Ottilien 1988), I, 487-528, bes. 502 f. und Abb. 4. Hingewiesen sei noch auf ein jüngeres Pendant, die Eröffnungsminiatur zum Totenoffizium in einem für Philipp den Schönen und Johanna von Kastilien geschriebenen Stundenbuch. London, British Museum, Add. Ms. 17280, fol. 280 b. *British Museum. Reproductions from Illuminated Manuscripts I* (London 1907), Pl. XXXVII. Auch ein etwas älteres Beispiel existiert: Baltimore, The Walters Art Gallery, Ms. W. 239, fol. 101 v. R. S. Wieck, *The Book of Hours in Medieval Art and Life* (London 1988), Abb. 110.



Abb. 16: Stundenbuch. Paris, Bibliothèque National, Ms. Rothschild 2535, fol. 108 v



Abb. 17: Stundenbuch. Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. W. 267, fol. 86

Baltimore (Walters Art Gallery, Ms. W. 267, fol. 86), die wieder in einem Stundenbuch das Totenoffizium eröffnet (Abb. 17):[47] Wenn nicht die Begräbnismesse, sondern eine Gedächtnismesse gemeint ist (und dies war der bei weiterem häufigere Zelebrationsfall), dann hat man vor dem Altarbereich eine Sargattrappe aufgestellt, eine sog. *Tumba*. Noch heute finden sich solche Schreinerarbeiten auf den Dachböden von Kirchen und Pfarrhäusern, auch wenn ihre Verwendung schon seit dem 19. Jahrhundert als geschmacklos galt. In einer deutschen Urkunde von 1384 heißt es, die *Tumba* solle aufgebaut werden, damit es erscheine, „als ob dy lyche da iegenwertig stünde"[48]. Soweit ich sehe, stammt der älteste Beleg für ihre Verwendung aus der aragonesischen Stadt Daroca und dem

47 Wieck, *The Book of Hours*, 126.

48 R. Kroos, „Grabbräuche - Grabbilder", in: *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, ed. K. Schmid und J. Wollasch (München 1984), 285–353, bes. 318.

Jahr 1291: Dort war von den Juden der Stadt ein leerer Sarg aufgestellt worden „in reprehentationem corporis“ des kurz zuvor verstorbenen Königs Alfons III. Elena Lourie, die auf die Quelle hinwies, hat sicher recht, wenn sie annimmt, daß dies nur in Nachahmung eines christlichen Ritus geschehen sein kann.[49]

Eine andere Möglichkeit, den abwesenden oder verwesenden Toten vertreten zu lassen, war die Verwendung einer Puppe, einer sog. *Effigies*. In den königlichen Funeralzeremonien Englands ist solches seit 1327 nachgewiesen. Damals war die Situation gegeben, daß Eduard II. erst Monate nach seiner Ermordung bestattet werden konnte. Allerdings hatte man schon den Leichnam seines Vorgängers, König Eduards I. († 1307), mittels Wachsbinden gleichsam in eine Plastik verwandelt, damit er den wochenlangen Funeralzeremonien gewachsen war. Ich glaube, das sagt sehr viel über den Hintergrund der *Effigies*. Eine Reihe von Königspuppen des 14. bis 17. Jahrhunderts hat sich in Westminster Abbey erhalten.[50] Doch wurden beispielsweise auch die Leichenfeiern für Chichele unter Verwendung einer *Effigies* abgehalten.[51] Zeitweise war dies zeremonieller Standard auf den oberen Rängen der englischen Gesellschaft und griff auch nach Frankreich über. Kantorowicz hat sich für diesen Brauch speziell interessiert, sah er in den *Effigies* doch Repräsentationen der Amtskörper und die Voraussetzungen für die *Gisants* an den Doppeldeckern, und Bredekamp folgte ihm auch darin. Demgegenüber meine ich, daß die *Effigies* eher zu den Voraussetzungen der *Transis* gehören. Oder anders gesagt: Die *Transis* sind (auch) mit großer homiletischer Geste verschärfte und in Stein monumentalisierte *Effigies*, die ihrerseits nichts anderes waren als liturgische Stellvertreter der Leichname bzw. zur Anschaulichkeit ihrer Funktion gesteigerte Särge oder Sargattrappen. Dabei können die monumental aufgebahrten Steinleiber in Fontevrault bei der Konzeption der *Effigies* ebenso eine Rolle gespielt haben, wie sie die Voraussetzung der *Tran-*

49 E. Lourie, „Jewish Participation in Royal Funerary Rites: An Early Use of the Representatio in Aragon“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XLV (1982), 192–194.

50 W. H. St. John Hope, „On the Funeral Effigies of the Kings and Queens of England, with Special Reference to those in the Abbey Church of Westminster“, in: *Archeologia* LX (1907), 517–565, bes. 529 (Eduard I). W. Brückner, *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies* (Berlin 1966), 68–80. S. Waldmann, *Die lebensgroße Wachsfigur: eine Studie zu Funktion und Bedeutung […]* (München 1990), 51–53. N. Llewellyn, *The Art of Death* (London 1991), 54–56. *The Funeral Effigies of Westminster Abbey*, ed. A. Harvey und R. Mortimer (Woolbridge 1994).

51 E. F. Jacob, „Chichele and Canterbury“, in: *Studies in Medieval History Presented to Frederick Maurice Powicke*, ed. R. W. Hunt u. a. (Oxford 1948), 386–404.

sis waren. Die beiden gerade vorgestellten Miniaturen erlauben es, einige dieser Zusammenhänge nachzuvollziehen: Das Bildchen in Baltimore zeigt, was man bei der Gedächtnismesse sah (Abb. 17), das in Paris dagegen, was der spirituell Fortgeschrittene sehen und erleben wollte (Abb. 16).

Ich möchte die Ergebnisse zu den Doppeldeckern mit Blick auf die Zeichnungen, von denen ich ausging, zusammenfassen: Die beiden Skulpturen, die auf dem Unterdeck und die auf dem Oberdeck, unterscheiden sich viel grundlegender, als der erste Blick dies zu erkennen gibt. Die untere, der *Transi*, verleiht dem Leichnam Gegenwart, er ist Teil der Betrachterwelt: Er spricht zum Betrachter; er liegt, wie der Betrachter fürchten muß zu liegen, wenn er tot sein wird; er nimmt wie der Besucher an der Totenliturgie teil; er substituiert Chicheles Leib bzw. macht den Leib des Erzbischofs sichtbar, während Chicheles Seele im Fegefeuer wartet. Er ist seine eigene Gegenwart und Zukunft. In der liturgischen Nutzung wird er geradezu zu einem interaktiven Element, jedenfalls zu einem nach spirituellen Standards interaktiven Element. Die makabren Züge haben wohl die Aufgabe, die spirituelle Einlassung der Zelebranten in Richtung einer mystischen Wahrnehmung zu steigern. Der Priester soll Zwiesprache suchen wie der junge Kaiser in der zweiten Zeichnung.

Der *Gisant* ist demgegenüber ein Bild und ist mithin als etwas gekennzeichnet, das nur als Abbild eines abwesenden bzw. gewesenen Urbildes unserer Wirklichkeit angehört. Das Bild soll der Erinnerung an Chichele dienen und, wie es die Inschrift tut, von der verstorbenen Person berichten, z. B., daß der Verstorbene ein ebenso gutaussehender wie frommer Mann war. Nicht ganz ein Jahrhundert vor Chichele hat der Pariser Bischof und Kardinal Guillaume de Chanac in seinem Testament anschaulich beschrieben, was er von einem Grabbild erwartet (1348): Auf seinem Grabmal sollen angebracht werden:[52]

> „ma statue, mes armes et d'autres ornements nécessaires, afin que mes parents et amis et ceux que j'aurai connus, en passant par là, se souviennent de moi et aient soin d'implorer, pour mon âme, le Très Haut."

---

52 Zit. nach G. A. Johnson, „Activating the Effigy: Donatello's Pecci Tomb in Siena Cathedral", in: *Memory and the Medieval Tomb*, ed. E. Valdez del Alamo und C. St. Pendergast (Aldershot 2000), 99–127, bes. 119. Das Grabmal kam mit Verspätung zustande und befindet sich jetzt im Louvre: M. V. Schwarz, *Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des Weichen Stils* (Worms 1986), 163–166.

(„meine Statue, mein Wappen und andere notwendige Dinge, so daß meine Verwandten, meine Freunde und diejenigen, die ich gekannt habe, sich an mich erinnern, wenn sie vorbeigehen, und Sorge tragen, den Allerhöchsten um meiner Seele willen anzuflehen.")

Das Grabbild erinnert an Vergangenes. Gegenwärtig und von Dauer ist auf dem Oberdeck nicht Chichele (oder etwa sein Amtskörper), sondern nur und ausdrücklich Verweismaterial - wenn auch anschauliches - auf seine gewesene Existenz. Die Zeichnungen formulieren in moralischen Termini etwas Ähnliches. Sie geben eine Exegese der Doppeldecker, die ich als Bestätigung meiner Lektüre nehme: Den Zeichnungen zufolge ist, was die Grabfigur darstellt, gleichzeitig Vergangenheit und Schein („... und sieh, wie ich einst frisch und fröhlich *war*"), der Leichnam aber ist Gegenwart und Wahrheit.

Bedeutung *versus* Materialität der Kommunikation

Ich komme jetzt zurück auf Kantorowicz, Panofsky, von Flemming und Bredekamp und auf jene These, die der Verlauf der Wissenschaftsgeschichte zwischen Kantorowicz und den Beiträgen der späten neunziger Jahre konstituiert hat, nämlich die, der *Transi* stehe für den individuellen bzw. biologischen Körper des Amtsinhabers, der *Gisant* aber für den politischen Körper, welch letzterer unsterblich gedacht sei und den Embryo (oder das Schlangenei) des modernen Staatsgedankens darstelle. Ich bin davon überzeugt, daß diese These eher falsch und meine These eher richtig ist. Manche Leser werden das aber anders sehen. Interessanter und perspektivreicher als die Frage, wer recht und wer unrecht hat, ist die Frage nach den methodischen Operationen, die zu derart verschiedenen Auslegungen führten. Und die will ich abschließend aus meiner Sicht aufrollen. Ausgehen könnte man von einem alten, berühmt gewordenen Vergleich der Kantorowiczschen Arbeitsweise mit „Gehirnchirurgie", der nicht nur Bewunderung, sondern auch Bedenken verrät.[53] In eine ähnliche Richtung weist der neue methodenkritische Beitrag des Historikers Jean-Philippe Genet mit dem aufschlußreichen Titel: *Kantorowicz and the King's Two Bodies: A non Contextual His-*

---

53 Walter Ullmann zit. nach Fuhrmann, *Überall ist Mittelalter*, 261.

tory.[54] Eindrucksvoll zeigt Genet, wie Kantorowicz Belege über Belege für die Vorstellung von der herrscherlichen *natura mixta* sammelte, ohne sich im mindesten darum zu kümmern, ob er die einschlägigen Formulierungen in Prozeßakten, juristischen Gutachten, theologischen Trakten, in Schriften politischer Propaganda oder in Shakespeares Königsdramen fand. Daß er all diese Textsorten und noch andere rezipierte, ist Kantorowicz' Stärke; und ohne sie wäre die *Tour de force* durch die Ideengeschichte nicht möglich gewesen. Daß er dabei aber Bedeutung gänzlich vom Kontext löste und so etwas wie körperlose Bedeutungspräparate herstellte, deren Interpretation er dann zur Grundlage seiner konzeptuellen Arbeit machte, ist aus heutiger Sicht eine Schwäche.

Andererseits feiert die Materialität der Sprache in seinem Buch auch einen Triumph, und zwar genau dort, wo die Körpermetapher nicht nur den Titel, sondern das Paradigma der Untersuchung liefert.[55] Es dürfte mit seiner intellektuellen Herkunft aus dem Kreis um den Dichter Stephan George zu tun haben, daß Kantorowicz sich und seine Leser dem schillernden Sprachbild derart ausliefert.[56] Mit seiner politischen Herkunft aus dem deutschen Konservativismus der Zwischenkriegszeit, d. h. aus den Gruppierungen der „Konservativen Revolution", hat es jedenfalls zu tun, daß er der Metapher den vornehmsten Stammbaum überhaupt zuweist, nämlich denjenigen, der zur Kirche als dem mystischen Körper Christi zurückreicht. Dieser Stammbaum legitimiert Herrschaft so eindeutig, wie man sich das nur vorstellen kann, und Kantorowicz' ironische Attitüde bleibt vor diesem Faktum eben Attitüde. Auf ein intellektuelles Einverständnis mit dem ebenso scharfsinnigen wie nach 1933 verstrickten Staatsrechtler Carl Schmitt, Feind von allem, was an einer Staatsordnung offen und liberal sein kann, habe ich schon hingewiesen.[57] Daß der Bildaspekt der Metapher andere Konnotationen als diese politisch-theologische haben könnte, dieses Problems ist sich Kantorowicz offenbar gar nicht bewußt. Dabei findet die verwandte und semantisch offenere Metapher vom „Staatskörper" immerhin Erwähnung. Auch steht von der Forschungsgeschichte her die Auffassung im Raum, daß das Bild von den

54 In: *Ernst Kantorowicz. Erträge der Doppeltagung*, 265–273.

55 Kantorowicz, *Zwei Körper*, 31–46.

56 St. Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus* (Darmstadt 1995).

57 Boureau, *Kantorowicz*, 138–140. Balakrishnan, *The Enemy*.

zwei Körpern des Königs eine bedarfsorientierte Neuprägung der Londoner Juristen des mittleren 16. Jahrhunderts gewesen sein kann.

Einerseits Blindheit den Kontexten gegenüber und andererseits fehlendes Problembewußtsein hinsichtlich der semantischen Vieldeutigkeit des Materials: In diesen Zusammenhang gehört in meinen Augen, wie Kantorowicz die Doppeldecker auf Bedeutung hin präparierte. Weder nahm er den gegebenen Verweisungszusammenhang von Sterblichkeit, Jenseitsfurcht und christlicher Erlösungshoffnung ernst. Noch setzte er sich mit dem Umstand auseinander, daß er ein auf Liturgie bezogenes architektonisch skulpturales Ensemble vor sich hatte, dessen Funktionshintergrund nicht auf Anhieb überschaubar war. So gliederte er die Grabmäler aus ihrem mentalitätsgeschichtlichen und funktionalen Zusammenhang aus und gliederte sie in seine Ideengeschichte der politischen Theorie ein. Bei den Kunsthistorikern, und insbesondere bei deutschen Kunsthistorikern, kam das Ergebnis dieser Vereinnahmung so an: Die Doppeldecker stellen die zwei Körper des Königs dar. Damit folgten sie dem Paradigma „Ikonographie", das besagt, ein Bild sei die Materialisierung eines Textes, in diesem Fall die Materialisierung des von Kantorowicz angebotenen Textes aus der politischen Theorie.

Interessant ist nicht nur der Aspekt der Kritiklosigkeit gegenüber Kantorowicz. Die überlebensgroße Autorität, die dem Historiker von vielen Kunsthistorikern auf ihrem eigenen Gebiet zugestanden wird, mag durch seine Freundschaft mit Erwin Panofsky, dem Protagonisten der ikonographischen Methode, auf ziemlich einfache Weise erklärt sein. Aufschlußreich ist, wie selbstverständlich – als ob ein visuelles Medium gar nicht anders konstituiert sein könnte – eine Textgrundlage, und demnach eine in kohärenter Textform präparierbare Bedeutung, vorausgesetzt werden. Jedenfalls ergab sich schließlich die Möglichkeit, das von Kantorowicz her entwickelte Bedeutungspräparat aus den Doppeldeckern auf ein Bedeutungspräparat aus dem Leviathan-Titelkupfer zu beziehen. Als er die beiden Präparate übereinanderblendete, fand Bredekamp, oder glaubt gefunden zu haben, die bildliche Spur eines jahrhundertelangen Diskurses über die Organisation der Gesellschaft: von der Herrschaft des „unsterblichen Körpers des Königs" zur Herrschaft des Leviathan. Möglicherweise hat er aber auch nur eine konservative Spielart von moderner Staatstheorie isoliert, die auf Hobbes basiert, durch Carl Schmitt in Form gebracht und von Kantorowicz ins Mittelalter zurückprojiziert worden war. Doch lassen wir die Fragwürdigkeit von Brede-

kamps Ergebnissen beiseite. Was Bredekamps Vorgehen betrifft, so glaube ich, daß man es mit dem Begriff „Bildwissenschaft" identifizieren darf. Es handelt sich um einen Begriff, der seit einigen Jahren in der Methodologie des Faches Kunstgeschichte eine Rolle spielt. Wenn ich recht sehe, beinhaltet er die Hoffnung, daß man ausgehend von einer ikonographischen Präsentation und Interpretation visueller Dokumente eine kritische Geschichte der Ideen oder - im Sinn von Roland Barthes - der Mythen schreiben könne.

Ich bin pessimistischer: Ich glaube, daß man ausgehend von der kontextuellen Betrachtung der visuellen Dokumente vor allem erst einmal eine Kritik der visuellen Dokumente schreiben muß. Wenn etwa Aby Warburg in seinem Schifanoja-Vortrag (1912) betonte, es sei richtig, „die Werke freiester und angewandtester Kunst als gleichberechtigte Dokumente des Ausdrucks zu befragen"[58], so scheint es mir richtig, auf Differenzierungen zu bestehen. Angesichts einer Gegenüberstellung von Doppeldecker einerseits (Abb. 1) und Leviathan-Frontispiz andererseits (Abb. 4) müßte zuallererst betont werden, daß wir es im einen Fall mit dem Titelblatt eines Buches und im anderen Fall mit einem Grabmal zu tun haben, was mehr als den trivialen Gegensatz zwischen Papier und Stein bedeutet. Es bedeutet z. B. auch den Gegensatz zwischen vervielfältigtem Bild und Unikat, zwischen transportabel und ortsfest. Wichtiger ist aber noch, daß der Adressat, d. h. der Betrachter, den die Künstler sich vorstellten, als sie am Werk waren, auf gar keinen Fall zweimal derselbe Kunsthistoriker ist. Im einen Fall ist es ein *alter ego* von Thomas Hobbes, ein humanistisch gebildeter, politisch interessierter Intellektueller des 17. Jahrhunderts, der das Buch, sofern er es auf den ersten Blick als interessant eingestuft hatte, in seinem *Studiolo* las und verstand, wie er wollte. Im anderen Fall haben wir es mit einem *alter ego* von Henry Chichele zu tun. Das meint einen scholastisch oder mystisch gebildeten, professionell an Jenseitsdingen interessierten Kleriker des 15. Jahrhunderts, der in einer Gemeinschaft lebte oder mindestens leben sollte und Grabstätten wohl seltener allein als in Gesellschaft besuchte, wobei er dann gemeinsam mit den anderen bestimmte Riten vollzog. Damit habe ich natürlich nicht gesagt, daß der erste keinesfalls Kleriker von Beruf gewesen sein kann. Aber wenn er es war, so spielte das eine untergeordnete Rolle, während er

---

58 A. Warburg, „Italienische Kunst und internazionale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara", in: ders., *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, ed. D. Wuttke (Baden-Baden 1979), 173–198, bes. 185.

das Buch las, und Hobbes hätte das auch gar nicht wissen können. Und ebensowenig habe ich abgestritten, daß Chichele als Erzbischof von Canterbury und Primas von England auch ein wichtiger Politiker war.[59] Doch als er an sein Seelenheil dachte und die Wartezeit im Fegefeuer liturgisch vorbereitete, dürfte die politische hinter seiner priesterlichen Kompetenz zurückgetreten sein.

Wir haben es darüber hinaus auch mit zwei verschieden angelegten Produzenten zu tun: Der eine – laut Bredekamp handelt es sich vermutlich um den Pariser Zeichner und Stecher Abraham Bosse – kommt von einer expliziten Theorie der Repräsentation her, die man mit Leon Battista Alberti beginnen lassen mag. Ein Angelpunkt seines Denkens ist die Frage: „Wie stelle ich dar?" Der andere, der englische Bildhauer, der vermutlich John Massingham hieß und gleichfalls ein zu seiner Zeit sehr angesehener Künstler war, kommt von einer impliziten Theorie der Funktion her, wie sie von den hochmittelalterlichen Liturgikern und Predigern vorgegeben wurde. Der entsprechende Angelpunkt seines Denkens war mutmaßlich die Frage: „Wie optimiere ich den Gebrauchswert meines Werkes?" Man könnte noch viel mehr Differenzen benennen, und es würden schließlich so viele sein, daß es zweifelhaft würde, ob es überhaupt in irgendeiner Weise sinnvoll ist, die beiden visuellen Dokumente, das Grabmal und den Kupferstich, miteinander zu vergleichen.

Um sie trotzdem vergleichbar zu machen, müßte man zunächst das Gegenteil von dem tun, was Kantorowicz und Bredekamp taten, man müßte von den Bedeutungen abstrahieren und statt auf die immateriellen auf die materiellen Aspekte der Kommunikation fokussieren. Für das Grabmal habe ich das getan, indem ich Traditionen der Grabkunst untersuchte und sie auf historische Benutzungsweisen bezog. Wollte man dasselbe auch für den Kupferstich tun, würde man nicht im Bereich der Grabmonumente und der Kirchen, sondern im Bereich der profanen Buchillustrationen und der *Studioli* recherchieren (dort also, wo Hobbes selbst für sein Buch recherchiert hat) und könnte dann mit Beispielen wie diesem operieren: eine Miniatur zu einem Fürstenspiegel des frühen bis mittleren 14. Jahrhunderts, entstanden im Auftrag eines Prinzen aus dem Haus Valois (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 456, fol. 5, Abb. 18).[60] Das Bildchen

59 E. F. Jacob, *Archbishop Henry Chichele* (London 1967).

60 M. Camille, „The King's New Bodies: An Illustrated Mirror for Princes in the Morgan Library", in *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kon-*



Abb. 18: Fürstenspiegel. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 456, fol. 5

illustriert die im Text entfaltete und auf Johann von Salisbury zurückgehende These, derzufolge der Staat ein Körper und der König sein Haupt sei; die Untertanen seien seine Glieder. Entsprechend dieser Aussage, die Hobbes übrigens bekannt war, sehen wir eine menschliche Figur, die eine Krone auf dem Kopf trägt und deren übrige Körperteile durch Banderolen gekennzeichnet sind: die Augen als die Seneschalle (also als hohe Hofbeamte), der Magen als Ratgeber, die Arme als die Ritter, die Beine als die Kaufleute und die Füße als die Bauern. Offenbar gibt es eine ins hohe Mittelalter zurückreichende Tradition didaktischer Illustrationen zu Schriften politischen Inhalts. Und vor deren Hintergrund stellen sich die Mitteilungen, die Hobbes und Bosse den Lesern bzw. potentiellen Käufern des Buches machen wollen, signifikant anders dar als vor dem Hintergrund der Grabmäler.

---

gresses für Kunstgeschichte 1992, Bd. II (Berlin 1994), 393–405. Ders., „The Image and the Self. Unwriting Late Medieval Bodies", in: *Framing Medieval Bodies*, ed. S. Kay and M. Rubin (Manchester und New York 1994), 62–99, bes. 68–72. Daß Camille in der Darstellung den Körper eines Königs erkennt, ist schwer zu verstehen, vor allem, da ihm die Textgrundlage bekannt ist.

Erstens zeichnet es sich ab, daß der gekrönte Riese in Kupferstich nicht auf den Gedanken vom *unsterblichen Körper des Königs* bezogen werden sollte (wer auch immer ihn gefunden oder erfunden hat), sondern auf die abstraktere, aber immerhin seit dem 12. Jahrhundert belegbare Vorstellung vom Staatskörper, als dessen Kopf der König fungiert. Ich hatte schon darauf hingewiesen, daß im Kupferstich der Kopf des Riesen anders als sein Leib eine Einheit ist (Abb. 4). Offenbar steht das gekrönte Haupt für das, was Hobbes in der Einleitung „die höchste Gewalt" und „gleichsam die Seele" des Leviathan nennt und was in seinen Augen nicht unbedingt, aber am zweckmäßigsten doch ein König ist. Der zuweilen überlesene monarchistische Tenor des Buches tritt demnach deutlicher noch als im neunzehnten und zwanzigsten Kapitel auf dem Titelblatt hervor. Man möchte sagen: Das Titelblatt treibt Werbung oder Apologie mit der monarchistischen Tendenz. Zweitens läßt die Gegenüberstellung von Kupferstich und Miniatur erkennen, daß wir es auch im Fall des Leviathan mit einer nackten Figur zu tun haben (worauf die ausdrücklichen Körperkonturen bereits hätten aufmerksam machen können). Es ist also nicht nur der inhaltliche Zusammenhang mit den *Gisants* eine prekäre Angelegenheit, die formale Seite - Nacktheit hier, Ornat dort - steht im offenen Widerspruch. Der Aspekt der Nacktheit verbindet den Leviathan sogar eher mit den *Transis*. Interessanterweise steht die didaktische Nacktheit des Leviathan aber für ganz andere Inhalte als die, sagen wir einmal: liturgische Nacktheit der *Transis*. Sie fordert nicht zu rituellen Handlungen zugunsten der abgelösten Seele auf, sondern suggeriert dem Betrachter Durchblick: bei Hobbes auf die Teilnehmer des Gesellschaftsvertrages, in der Handschrift auf die Glieder des Staatskörpers.

Schöne Leichen

Das Stichwort Nacktheit erlaubt es auch, abschließend auf den Beitrag von Viktoria von Flemming zurückzukommen.[61] Es geht dort um die Interpretation eines bestimmten schönen weiblichen Leichnams (Abb. 3); wir bekommen es mit dem vollkommenen Gegenteil des Chichele-*Transi* zu tun. Auch das Grabmal als Ganzes entspricht nicht unbedingt dem hier zugrundegelegten Doppeldecker-

---

61 Flemming, „Die nackten Toten".



Abb. 19: Konrad Meit, Grabmal der Margarete von Österreich. Brou, Abteikirche

typus und ist vielleicht gar nicht von den englischen und deutschen Monumenten abhängig: In den Jahren nach 1559 hat der Bildhauer und Architekt Germain Pilon in Saint-Denis nicht etwa eine Tumba errichtet, sondern ein veritables Mausoleum. Auf dessen Oberdeck oder besser Attika erscheinen auch nicht liegende, sondern im Gebet kniende Figuren Heinrichs II. und der Katharina von Medici. Freilich sind in dem Aufbau entsprechend den Doppeldeckern die Leichname des Königspaars liegend dargestellt und wiederum nur notdürftig bedeckt, dabei sind sie jedoch unverwest. „Warum inszenieren sie in dieser Ordnung nicht nur ihren Tod, sondern verweisen zugleich auf ihre sexuelle Beziehung?" fragt Viktoria von Flemming und kommt später zu dem Ergebnis, die „Sexualität des Paares" und „der weibliche Körper" seien ausgestellt, um die „Voraussetzungen für die Unsterblichkeit der Dynastie" aufzuzeigen. Wie sehr der weibliche Körper und die weibliche Sexualität Gegenstand des Diskurses am Hof waren, be-

legt die Autorin in Kantorowiczscher Weitherzigkeit mit einem Hinweis auf die erotischen Memoiren *Les Vies des dames galantes* des Abenteurers und Höflings Brantôme († 1614). „Ausführlich ergeht er sich in der Beschreibung männlicher und weiblicher Genitalien [...]. Brantôme konstruiert den königlichen Hof als eine Jahrzehnte währende, von den jeweiligen Herrschern gebilligte, wenn nicht inszenierte Orgie, die keine Privatheit der Körper kennt." Fraglos jenseits von Privat ist der in der königlichen Abteikirche zur Schau gestellte Marmorkörper Katharinas. Ob die von Auftraggeberin und Bildhauer intendierte Wahrnehmung aber wirklich in Richtung Dauerhaftigkeit der Herrschaft *qua* Fortpflanzung und Sexualität ging, bezweifle ich. Einige Gründe dafür liegen nach dem Gesagten wohl auf der Hand: meine allgemeinen Bedenken hinsichtlich der Zwei-Körper-Theorie bei Grabmälern und meine noch größeren Bedenken, was die Adaption des poststrukturalistischen Körperdiskurses auf Kantorowicz und seine Ergebnisse angeht. Ein Seitenblick auf ein anderes, diesmal „echtes" Doppeldeckergrabmal des 16. Jahrhunderts erlaubt aber auch eine von diesen Vorannahmen unabhängige Argumentation.

In den Jahren nach 1526 schuf der aus Mecheln berufene Bildhauer Konrad Meit zwei Doppeldeckermonumente für die Abteikirche von Brou-en-Bresse in Savoyen. Dabei interessiert uns vor allem das der Auftraggeberin, das zu wesentlichen Teilen in den Monaten nach ihrem Tod am 1. Dezember 1530 entstanden sein muß (Abb. 19).[62] Auch hier ist der *Transi,* wenn nicht nackt, dann in einer ostentativ improvisierten Weise verhüllt, die die Möglichkeit seiner Enthüllung impliziert. Es fällt nicht schwer, den Anblick der scheinbar schlafenden jungen Frau mit den offenen und dabei aufwendig ondulierten Haaren als ein erotisches Ereignis zu beschreiben. Auf dem Oberdeck ist Margarete von Österreich demgegenüber als eine reife Dame dargestellt, „au vif" (lebend), wie es im Vertrag zwischen Herzogin und Bildhauer vom 14. April 1526 heißt.[63] Der hergebrachte „Liegestand" der Gisants tendiert in diesem Fall sehr deutlich zum Liegen, aber ganz sind die Motive des Stehens nicht eliminiert – man vergleiche den Faltenfall hier und am *Transi*. Die Mitteilung, daß es sich um ein Bild handelt, fließt ein, ohne daß sie noch besonders wichtig genommen würde. Was als wich-

---

62 G. Troescher, *Conrat Meit von Worms. Ein rheinischer Bildhauer der Renaissance* (Freiburg im Breisgau 1927), bes. 25–45. Cohen, *Metamophosis*, 120–125. Zuletzt: M. F. Poiret, *Le monastère de Brou. Le chef-d'œuvre d'une fille d'empereur*, Paris 1994.

63 Troescher, *Conrad Meit*, 64.

tig angesehen wurde, war demgegenüber Margaretes Einbeinigkeit: Ein einziger klobiger Schuh schiebt sich durch die Falten des Kleides und veranlaßt den Besucher sofort, den Befund am Transi zu kontrollieren. Erleichtert findet er dort zwei nackte wohlgeformte Füße vor.

Meit hätte auch darauf verzichten können, die Einbeinigkeit darzustellen. Er hätte die Falten des Staatskleides so bauschen können, daß niemand nach der Anzahl der Füße gefragt hätte. Im übrigen war die Amputation kurz vor dem Tod der Herzogin erfolgt.[64] Die Vermutung liegt nahe, daß die Einbeinigkeit oben nicht zuletzt dargestellt wurde, um die Zweibeinigkeit unten als etwas Erstaunliches zu präsentieren: Frappierend ist nämlich, daß jemand, der seine letzten Lebenstage einbeinig verbringt, einen zweibeinigen Leichnam hinterläßt. Es handelt sich quasi um einen verschärfenden Kommentar zu dem nicht weniger irritierenden Umstand, daß der Leichnam einer verstorbenen Matrone als eine junge Frau erscheint.

Wenn der *Transi*, der im Vertrag „representacion de la mort" heißt, weder den zur Bestattung aufgebahrten noch den verwesenden Leichnam darstellt, so kann nur der am Jüngsten Tag rekonstruierte Körper gemeint sein. Und genau das scheinen das wiedergewonnene rechte Bein und das jugendliche Alter mitzuteilen. Die Diskussion der Theologen darüber, wie man sich die Auferstehung des Fleisches vorzustellen habe, brauche ich nicht zu referieren. Konsens herrschte seit der Hochscholastik darüber, daß körperliche Defekte und Verluste, die auf dem Lebensweg eingetreten waren, ebenso ungeschehen gemacht werden wie der postmortale Verfall des Leibes. Der Zustand, der wiederhergestellt wird, entspricht dem in einem idealen *annus perfectionis*, das man in Anlehnung an das öffentliche Wirken Christi mit dem 30. bzw. 33. Lebensjahr gleichzusetzen pflegte.[65] So zeigen

64 Soweit ich sehe, ist der Vollzug der Amputation allein durch das Grabbild belegt. Allerdings wissen die Schriftquellen von einem langwierigen Beinleiden Margaretes, das in den Wochen vor ihrem Tod außer Kontrolle geriet, sowie davon, daß die Leibärzte die Amputation erwogen. U. Tamussino, *Margarete von Österreich. Diplomatin der Renaissance* (Graz, Wien und Köln 1995), 265 f.

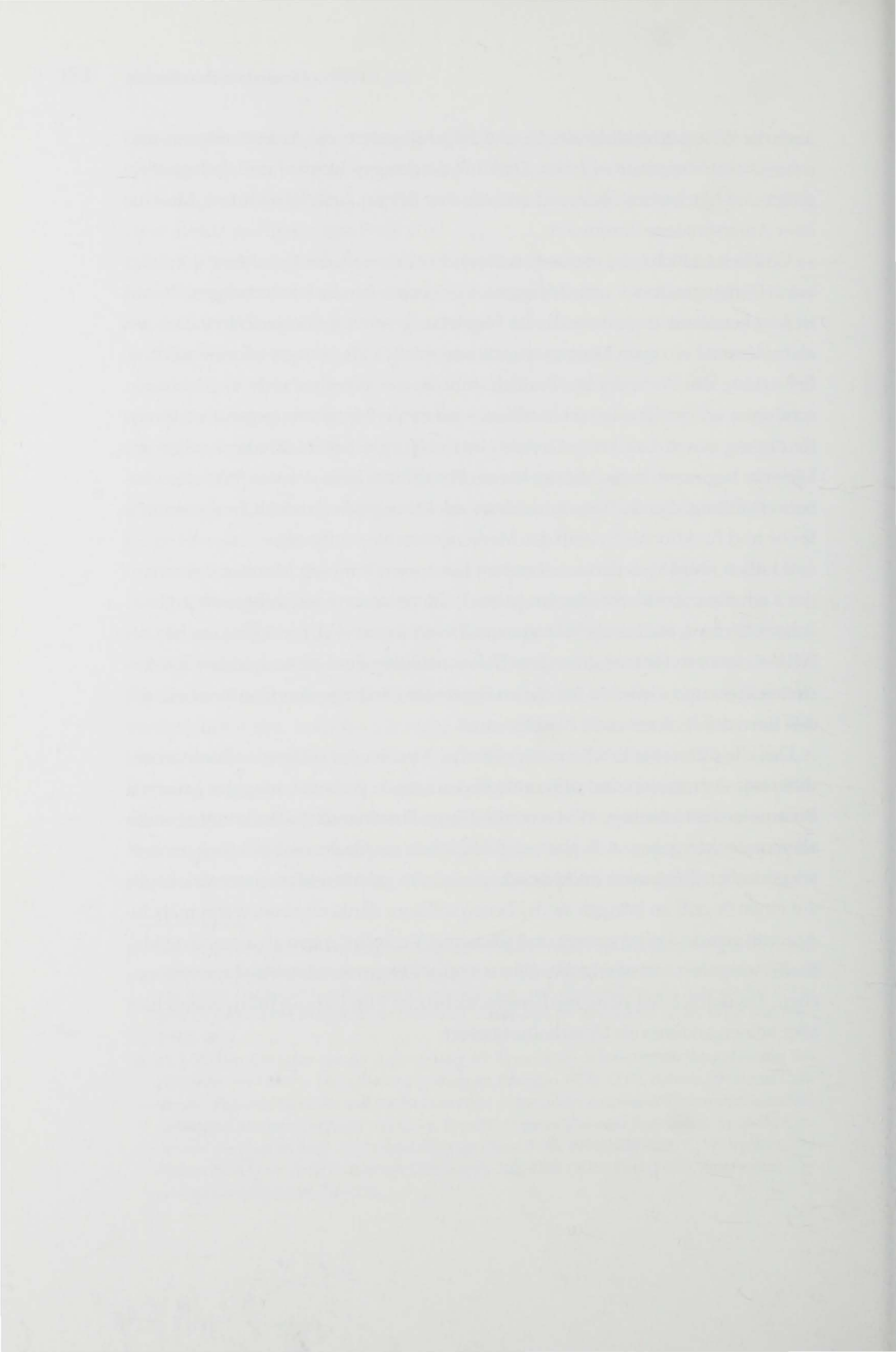
65 H. J. Weber, *Die Lehre von der Auferstehung der Toten in den Scholastischen Haupttraktaten von Alexander von Hales zu Duns Skotus* (Freiburg im Breisgau 1973). C. W. Bynum, „Material Continuity, Personal Survival and the Ressurection of the Body: A Scolastic Discussion in its Medieval and Modern Contexts", in: C. W. Bynum, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion* (New York 1991), 239–298. C. W. Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christianity 200–1336* (New York 1995). Angenendt, *Geschichte der Religiosität*, 721–724.

auch die Weltgerichtsbilder des 15. und 16. Jahrhunderts die Auferstandenen, und so erscheint Margarete *en transi*. Daß ihre Augen geschlossen sind, belegt allerdings, daß Margaretes Seele noch nicht in den Körper zurückgekehrt ist. Meit hat *keine* Auferstandene illusioniert.

Chicheles Leichnam verwest, während seine Seele im Fegefeuer gereinigt wird. Demgegenüber wurde Margaretes Leichnam bereits wiederhergestellt und ist jetzt bereit zur Aufnahme der im Fegefeuer gereinigten Seele. Zelebration am alabasternen Leichnam Margaretes wäre zu erleben als Liturgie in unmittelbarer Erwartung des Weltgerichts. Freilich sieht man es offenbar nicht als Drohung, sondern als einen Gnadenakt kommen - jedenfalls Margarete gegenüber, deren Reinigung durch Leiden in Gestalt einer chirurgischen Maßnahme schon im Diesseits begonnen hatte. Mit der letzten Bemerkung ließe sich das Stückchen Lebenserzählung, das die *Gisante* im Motiv der Einbeinigkeit enthält, in das semantische und funktionale System des Medienensembles einbauen.

Ähnlich würde ich den an visuellen Kontexten ärmeren Marmor-Leichnam der Katharina von Medici deuten (Abb. 3). In meinen Augen steht seine jugendliche Schönheit, anders als Viktoria von Flemming es will, nicht für Geschlechtlichkeit, sondern für eine gelungene Rekonstruktion des Leibes, wie die Christen sie erhoffen, und vielleicht für die im Fegefeuer wiedergewonnene Reinheit, die den Zorn des Richters nicht fürchten muß.

Daß die differente Erscheinung visueller Medien auf differente Funktionen, differente Adressaten und differente Bedeutungen verweist, mag der Leser als Binsenweisheit ansehen. Wie weit die Dinge auseinanderfallen können, sollte aber zu denken geben: z. B. eben, daß Nacktheit am Grabmal, Nacktheit in einer allegorischen Illustration und Nacktheit in einem galanten Memoirenwerk kaum auf einen Begriff zu bringen sind. Ebenso sollte zu denken geben, wenn manche Autoren gerade das versuchen und solcherart Verknüpfungen als avancierte Methodik ausgeben, die es erlaube, über wichtige Dinge relevante Aussagen zu machen. Tatsächlich hat ohne mediengeschichtliche Fundierung Bildwissenschaft aber keinen anderen als Unterhaltungswert.



Unsichtbares sichtbar

Raffaels Sixtinische Madonna

Behauptet Raffael mit seinem berühmten Gemälde (Taf. VIII), es schwebe in Gestalt der Sixtinischen Madonna die Muttergottes leichtfüßig in den Dresdner Galeriesaal ein (ursprünglich in den Chor der Klosterkirche von S. Sisto in Piacenza)? Marielene Putscher, Wolfgang Schöne, John Pope-Hennessy und viele andere haben ihn so verstanden. Soweit ich sehe, ist der Maler Alfred Rethel der erste, von dem sich das belegen läßt (1842).[1] Die meisten nahmen an, die Leinwand mit den ungefähr lebensgroßen Figuren und dem Vorhang sei für eine Montierung als eine Art Scheinfenster im Apsisscheitel über bzw. hinter dem Hochaltar von S. Sisto bestimmt gewesen und suggeriere eine Passage zwischen Himmel und Erde. Ähnlich verstand den Maler auch jüngst noch ein Autor, wenn er von der Verheißung eines solchen Erlebnisses sprach, das dem Bild eingelagert sei.[2] Allerdings stellt sich bei dieser Deutung nicht nur die Frage, ob man im Renaissance-Italien in Glaubensdingen mit Pinsel und Farbe lügen bzw. leere Versprechungen abgeben durfte.[3] Auch formale Probleme sind zu bedenken: Ich erinnere

---

1 M. Putscher, *Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung* (Tübingen 1955), 61. W. Schöne, *Raphael* (Berlin und Darmstadt 1958), 36. J. Pope-Hennessy, *Raphael* (London und New York 1970), 209-212. W. Waetzold, *Italienische Kunstwerke in Meisterbeschreibungen* (Leipzig 1942), 149 (Rethel). Wer sich einen Überblick über den Stand der Forschung verschaffen will, konsultiere neben dem Buch von Marielene Putscher (s. o.) auch den Bericht von W. Lotz, „Raffaels Sixtinische Madonna im Urteil der Kunstgeschichte", *Jahrbuch der Max Planck-Gesellschaft* (1963), 117-128, den Kongreßband *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del cinquecento*, ed. P. Ceschi Lavagetto (Piacenza 1985), sowie den Aufsatz von M. Rohlmann, „Raffaels Sixtinische Madonna", *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* XXX (1995), 221-248. Wenig aufschlußreich hingegen: A. Walther, *Die Sixtinische Madonna* (Leipzig 1994). Zur konservatorischen Seite siehe: K. H. Weber, „Die Sixtinische Madonna", *Maltechnik* XC (1984) 4, 9-28. Zur Rezeptionsgeschichte außerhalb der Kunstgeschichte: E. Schaffer, *Raffaels Sixtinische Madonna als Erlebnis der Nachwelt* (Leipzig 1927), G. Kranz, „Gedichte über die Sixtinische Madonna", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XLIV (1981), 159-170, und M. Ladwein, *Raphaels Sixtinische Madonna. Zeugnisse aus zwei Jahrhunderten deutschen Geisteslebens* (Stuttgart 1993). Die interessantesten Beiträge der letzten Jahre stammen von Belting und Prater. Sie werden im folgenden besprochen.

2 Rohlmann, „Raffaels Sixtinische Madonna", 245.

3 Entsprechend argumentiert in einem anderen Zusammenhang Charles Hope: Wenn Stifterfiguren in Altarbildern vorkommen, so ist die dargestellte Gestalt des Heiligen nicht als Vi-

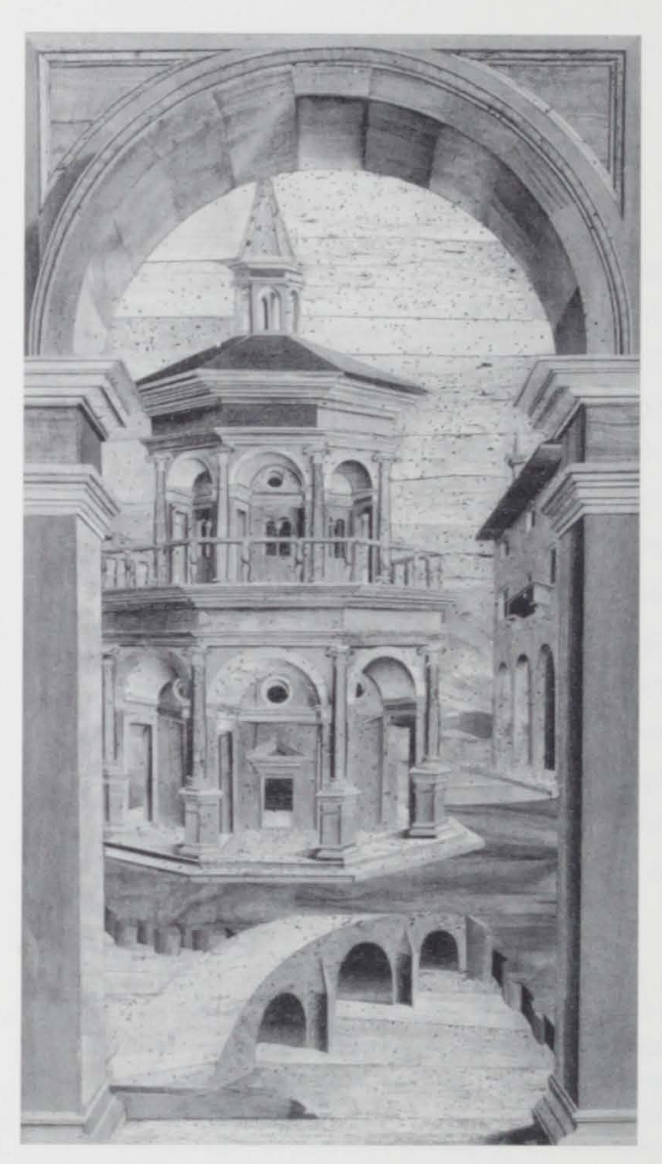


Abb. 1: Piacenza, S. Sisto. Einlegearbeit am Dorsale des Chorgestühls

an jene Experimente mit virtueller Realität, die auf dem Gebiet der Malerei mit Giotto und Pietro Lorenzetti begonnen hatten, ihre Verwissenschaftlichung durch Brunelleschi und die rasche Auswertung der bei dieser Gelegenheit entwickelten Zentralperspektive durch Massaccio sowie unzählige andere. Das alles war im frühen 16. Jahrhundert längst Allgemeingut geworden und konnte sicher auch schon kritisch hinterfragt werden.[4] Sollte man vor diesem Hintergrund dem großen Raffael nicht zutrauen, daß er die Wahrnehmung des Betrachters hätte wirkungsvoller steuern können, wenn er sie in diese Richtung nur hätte steuern wollen? Giampietro Pambianco und Bartolomeo Spinelli, die Kunsttischler, die im Rahmen derselben Ausstattungskampagne von S. Sisto die Intarsien des Chorgestühls schufen, machten jedenfalls bessere Anstalten als Raffael, virtuelle Wirklichkeiten herzustellen (Abb. 1).[5] Von *trompe-l'œil-*

---

sion des Stifters zu lesen, „since there is no reason to suppose that any patron would have presumed to claim access to the beatific vision before the Last Judgement". Ch. Hope, „Altarpieces and the Requirements of Patrons", in: *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed. T. Verdon und J. Henderson (Syracuse, N. Y. 1990), 535–571, bes. 551–554.

4 M. Krieger, „Zum Problem des Illusionismus im 14. und 15. Jahrhundert - ein Deutungsversuch", *Pantheon* LIV (1996), 4–18.

5 P. Ceschi Lavagetto, *L'immensa dolcezza e grandissima utilità. Il coro di San Sisto a Piacenza* (Bologna 1989). M. Feretti, „Il coro di San Sisto", in: *La Madonna per San Sisto*, 111–131. R. Arisi, *La chiesa e il monastero di S. Sisto* (Piacenza 1977), 97–102.

Effekten im Gemälde mag sprechen, wer die Brüstung und die darauf abgestellte, in der Tat zum Anfassen reale Tiara betrachtet sowie den mit Ringen an einem Tau befestigten Vorhang. Die Figuren aber wirken insgesamt eher distanziert: durch die gedämpfte Farbigkeit, die zurückhaltende Modellierung, die makellose Schönheit und auch durch die Komposition, die raumbildende Überschneidungen vermeidet und vor dem silbrig leuchtenden Hintergrund der Wolken und Engelsschemen ostentativ als geordnet, d. h. eben als Komposition und Kunstprodukt in Erscheinung tritt. Grenzfälle markieren die rechte Schulter der heiligen Barbara, die aus dem Bild weisende Hand des heiligen Papstes Sixtus und das übergeschlagene Bein des Christuskindes. An diesen Stellen erscheint die Darstellungsebene in Frage gestellt, freilich nicht mit Entschiedenheit. Dennoch bleibt richtig: eine Inszenierung als Ausblick oder Imagination von etwas Außerweltlichem ist in dem Gemälde mindestens angelegt. Und wenig an ihm kann von den Zeitgenossen als konventionell und abgesichert verbucht worden sein – ob man Hochaltarkompositionen dieser Jahrzehnte als Vergleich heranzieht (auf solche komme ich zurück) oder das reiche *Corpus* der Madonnen Raffaels und seiner Kollegen. Ein Bild wie andere Bilder, nur vielleicht für Kenneraugen attraktiver, war die Sixtina nicht. Vasaris bekanntes Diktum über das Gemälde scheint mehr als eine Redensart gewesen zu sein: „una cosa veramente rarissima e singulare."[6]

Es ist wohl diese geheimnisvolle Verfaßtheit des Bildes, welche die Sixtina soviel anziehender für die Forschung macht als andere Altarbilder Raffaels, eingeschlossen die Madonna di Foligno, die in der malerischen Qualität die Sixtina überragt (Taf. IX). Sowohl Jacob Burckhardt 1893 als auch hundert Jahre später André Chastel haben ihr in wenn auch allgemeiner Weise eine Schlüsselrolle in der Geschichte des Altarbildes zugeschrieben.[7]

---

6 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. R. Bettarini und P. Barocchi, IV (Florenz 1976), 198 f.

7 Der erste in seinem Aufsatz *Das Altarbild* in: J. B. Burckhardt, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*. Gesamtausgabe XII (Berlin und Leipzig 1939) 3–139, bes. 3 und 70. Engl. Übersetzung: J. Burckhardt, *The Altarpiece in Renaissance Italy* (Oxford 1988), 15. Der zweite in seinem Buch *La pala ou le retable italien des origines à 1500*. Ich benutzte die italienische Übersetzung: A. Chastel, *La pala d'altare nel rinascimento* (Mailand 1993), 236 f.

Ideenbild *versus* liturgisches Medium

Gleichfalls eine zentrale Position erhält sie bei Hans Belting. In seinem Buch *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (1990) steht das Gemälde im Mittelpunkt des Schlußkapitels und soll dort zeigen, wie das religiöse Bild in eine von Belting „Zeitalter der Kunst" genannte Epoche eintritt.[8] Vom alten Kultbild sei Raffaels Renaissance-Pala immerhin der Vorhang geblieben und damit eine Erinnerung daran, daß es zum Kultbild gehörte, rituell zur Erscheinung gebracht zu werden. (Mindestens und bis in die Gegenwart gehört es zum christlichen Kultbild, daß es während der Fastenzeit durch Textilien verdeckt wird.[9]) Trotzdem sei die Darstellung Mariens und der Heiligen nicht als Bild im materiellen und herkömmlichen Sinn gemeint. Beltings Ausführungen ergänzend, möchte ich sagen: Nicht als ein Objekt, auf welches das altbekannte Diktum des Wilhelm Durandus zwanglos so anzuwenden wäre: „Ehre das Bild der Muttergottes, der Du vorübergehst, tief gebeugt, aber nicht zu dem Gemälde, sondern zu der, die es darstellt, sollst Du beten." Insbesondere das Erscheinungshafte will zu einem Verweischarakter nicht recht passen. Ebensowenig jedoch, so Belting, tue sich jenseits des Vorhangs ein vorgetäuschter Ausblick auf. Vielmehr handle es sich dort um die Vision einer Idee von einem Bild, die an die „*innere* Vorstellung" der Betrachter adressiert sei. Das Denkmuster, das Raffael damit unterstellt wird, möchte ich durch einen Satz aus der *Theologia platonica* (XIII, 3) des Marsilio Ficino verdeutlichen:[10] „Denn das, was Gott in der Welt durch den Gedanken schafft, empfängt durch den Gedanken der Geist in sich selbst." Die Materialisation der Idee (Gottes/des Künstlers) ist aus diesem Blickwinkel allenfalls eine Durchgangsstufe auf ihrem Weg in die Vorstellungswelt (des Menschen/des Betrachters). Daß Raffael solches Denken vertraut war und

---

8 Belting, *Bild und Kult*, 534–538. Vgl. auch H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst* (München 1998), 83–101.

9 So auch A. Nova, „Hangings, Curtains, and Shutters of Sixteenth-Century Lombard Altarpieces", in: *Italian Altarpieces 1250–1550. Function and Design*, ed. E. Borsook und F. Superbi Gioffredi (Oxford 1994), 177–199, bes. 180 f. Für andere Vorschläge zum Vorhang und einen Überblick über die älteren Deutungen siehe B. A. Sigel, *Der Vorhang der Sixtinischen Madonna*, Zürich 1977, und J. K. Eberlein, „The Curtain in Raphael's Sistine Madonna", *Art Bulletin* LXV (1983), 61–77.

10 „Ergo tot concipit mens in seipsa intelligendo, quot Deus intelligendo facit in mundo." M. Ficino, *Opera*, I (Basel 1576/Turin 1962), 298. Zur inneren Erfahrung bei Marsilio Ficino: P. O. Kristeller, *Die Philosophie des Marsilio Ficino* (Frankfurt am Main 1972), 189–213.

mehr noch, daß er es kunsttheoretisch anzuwenden vermochte, wäre durch einen von Belting angeführten Brief an Baldassare Castiglione belegt, wenn dieser seit 1546 bekannte Text nur als eine echte Äußerung des Malers gelten dürfte. Dort heißt es, wo es um die Darstellung von weiblicher Schönheit geht:[11] „Da an guten Schönheitsrichtern ebenso Mangel herrscht wie an schönen Frauen, bediene ich mich einer gewissen Idee, die mir in den Sinn kommt. Ob sie in sich etwas von herausragender Kunst hat, weiß ich nicht: doch bemühe ich mich, sie festzuhalten." Nicht die Materialisationen der Ideen (die schönen Frauen) wären demnach die Grundlage für die Formfindung. Die Ideen selbst sind die Informationsquellen, auf denen der künstlerische Akt basiert. Diese These, so Belting, habe Raffael in der Sixtina vor seinem Publikum manifestiert.

Nun hat der Verfasser des Briefes, der mit Castiglione, dem angeblichen Empfänger, wohl identisch ist, dem Maler ein damals ziemlich gängiges Weltbild unterstellt: Vor dem Hintergrund der Konjunktur platonischen Denkens bei den Bildungseliten des Mittelalters und der frühen Neuzeit ist eine (neo)platonische Komponente in Raffaels Vorstellungswelt so oder so zu erwarten.[12] Beltings Deutung erscheint trotz der bedenklichen Ausgangslage erwägenswert.

Allerdings kommen mir folgende Punkte noch problematisch vor: Erstens hat, wenn Belting nicht irrt, die Vorstellung von einer prägenden inneren Idee nur dieses eine Mal in einem Altarbild Raffaels, ja überhaupt in einem Werk des Malers, eine anschauliche Umsetzung gefunden. Anders gesagt: Belting führt für den sehr speziellen Effekt des Nicht-Bildes einerseits und der Nicht-Illusion andererseits eine relativ allgemeine Ursache an.

Zweitens: Man wird Raffaels bzw. Castigliones platonisches Sprechen, für das sich unschwer Parallelen in echten Schriften von Leonardo und Michelangelo beibringen lassen, als eine Folgeerscheinung der zunehmenden Orientierung der Künstlerelite am Humanismus zu verstehen haben. Dieselbe Künstlerelite war aber in ihrer Darstellungs-Praxis auf eine besonders systematische Weise empi-

---

11 „Ma essendo carestia e de' buoni giudicii e di belle donne, io mi servo di certa Iddea che mi viene nella mente. Se questa ha in sé alcuna eccellenza d'arte io non so: ben m'affatico di haverla." V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo* (Vatikanstadt 1936), 30 f., und *Raffaello, Gli Scritti*, ed. E. Camesasca (Mailand 1994), 166–169. Vgl. E. Panofsky, *Idea* (Berlin 1924), 32. Auf die zweifelhafte Authentizität wies John Shearman in dem Vortrag *Forging Raphael's Lebenslauf* hin (Wien, 24. Juni 1999).

12 *Platonismus in der Philosophie des Mittelalters*, ed. W. Beierwaltes (Darmstadt 1969).

risch orientiert: statt der Welt der Ideen wurde die Welt des Materiellen studiert – zuweilen sogar mit dem Seziermesser. Und auch jener Text, der Humanismus und künstlerische Praxis am engsten aufeinander bezieht, Albertis Malereitraktat, ist alles, nur nicht platonisch geprägt, eher nominalistisch, wie John R. Spencer feststellte, und das heißt letztlich empirisch.[13] Es fragt sich also, ob platonisches Denken wirklich auf die von Belting angenommene Weise zur Veranschaulichung in Malerei drängte.

Drittens scheint es für Kunsthistoriker so etwas wie eine Platonismus-Falle zu geben, die eine Theoriebildung unter transzendenten Vorzeichen nahelegt. Man könnte auch von einer Cartesianismus-Falle oder – im Geltungsbereich der deutschen Bildungswelt – von einer Hegelianismus-Falle sprechen; entscheidend ist das dualistische Moment, das in Materie und Geist, Außenwelt und Innenwelt, „sinnliches *Scheinen*" und „Idee"[14] spaltet. Solches hängt mit der idealistischen Vorgeschichte unseres Faches insbesondere bei Hegel zusammen und mit der Erwartungshaltung seines Publikums, für das Kunst weniger mit darstellerischen oder funktionalen Problemen als mit Sinngebung und Vorstellungen von Eigentlichkeit zu tun hat. Daneben basiert ein ganzer Zweig, nämlich die Ikonographie, auf der platonisch gefärbten Annahme, Bedeutung lasse sich von Form und Material gereinigt präsentieren. Wenn Beltings große Erzählung vom Bild mit einer Platonismus-Zuschreibung an ein Raffael-Gemälde schließt, dann geht ein radikales Buch in ein überraschend traditionsbewußtes Finale. Wie der lange bildungsgeschichtliche, so ist auch der forschungsgeschichtliche Stammbaum zurück in die zwanziger Jahre zu Erwin Panofsky und Ernst Cassirer keinen Moment zweifelhaft.[15]

Und konventionell ist schließlich auch die im Untertitel angedeutete Leitlinie der Erzählung: ein „Zeitalter der Kunst" (Neuzeit) folge auf ein solches des Bildes (Mittelalter). Im Mittelalter habe das Bild auf eine magische Weise verkörpert, habe die dargestellte (heilige) Person vertreten und sei kultischen Funktionen zugeordnet gewesen, demgegenüber sei die Sixtina als Paradigma des neuzeitlichen Bildes die Manifestation einer wenn auch religiös hinterfangenen

---

13 L. B. Alberti, *On Painting*, ed. J. R. Spencer (New Haven und London 1966), 16 (Introduction). Vgl. Panofsky, *Idea*, 31.

14 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik I*. Werke 13 (Frankfurt a. M. 1970), 151.

15 Vgl. H. Bredekamp, „Götterdämmerung des Neuplatonismus", in: *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, ed. A. Beyer (Berlin 1992), 75–83, bes. 75.

künstlerischen Idee: „Das materielle Bild löst sich [mit Beginn eines Zeitalters der Kunst] in einem Vorstellungsbild auf, das sich aus der Imagination des Künstlers rechtfertigt und sich an diejenige des Betrachters wendet." Nicht länger ein zur frommen Nutzung bestimmter Kanal zur Muttergottes also, sondern ein zum intelligenten Nachvollzug bestimmtes „Symbol einer unsichtbaren Schönheit", zu der Raffael Zugang zu haben beansprucht. Dabei soll hier nicht bestritten werden, daß Raffael-Bilder noch zu seinen Lebzeiten als Zeichen auch und primär des Künstlers und seiner Sonderstellung in der Welt gelesen werden konnten. Dafür gibt es Belege.[16] Die Frage, auf die Beltings These antwortet, ist die, ob die Sixtina von Raffael als Medium einer solchen Botschaft konzipiert wurde und ob das den sonderbaren Status der Darstellung erklärt.

Das Gemälde enthält auch eine ganze Reihe von motivischen Besonderheiten, die in seiner musealisierten Existenz als Unstimmigkeiten in Erscheinung treten und entweder auf ein vom Inhalt her exzentrisches Konzept oder auf einen komplizierten Kontext deuten. Im einzelnen sind sie immer wieder aufgefallen, wenn auch weniger den Kunsthistorikern als den Literaten; systematisch dargestellt und gedeutet hat sie ein Jahr nach Beltings Beitrag erst Andreas Prater (1991):[17] Da ist der merkwürdige Blick von Mutter und Kind – starr geradeaus gerichtet; sehr, sehr ernst, ja im Fall des Kindes dramatisch ernst (Abb. 2). Sophie Brentano, George Henry Miles und andere stellten sich vor, die beiden seien einer Gottesvision ausgesetzt.[18] Hingerissen von dem, was sie sehen, sind sie jedoch nicht, im Gegenteil. Harry Mulisch spielt in seinem 1959 erschienenen Dresden-Roman *Das steinerne Brautbett* den Affektgehalt herunter; aufschlußreich ist seine Beschreibung an dieser Stelle trotzdem:[19] „Die Madonna schien ein wenig geistesabwesend zu sein; das Christuskind hockte wie ein frischgebackener Nobelpreisträger, der einer Schweizer Wochenzeitung ein Interview gibt, auf ihrem Arm." Überheblich und verstockt, so kann das Kind in der Tat erleben, wer seinem ersten Eindruck traut.

---

16 S. Ferino Pagden, „From Cult Images to the Cult of Images: the Case of Raphael's Altarpieces", in: *The Altarpiece in the Renaissance*, ed. P. Humfrey und M. Kemp (Cambridge 1990), 165–189.

17 A. Prater, „Jenseits und diesseits des Vorhangs. Bemerkungen zu Raffaels Sixtinischer Madonna als religiöses Kunstwerk", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* XL (1991), 117–136.

18 Kranz, „Gedichte", S. 165 f.

19 H. Mulisch, *Das steinerne Brautbett* (Frankfurt am Main 1995), 119.

Dann gibt es den Zeigegestus des Papstes. Zu sagen, er weise „hinaus in die Betrachterwelt" oder hinein „in die Kirche"[20] sind, zwei Möglichkeiten der Formulierung, mit denen Autoren dem Problem ausweichen, daß Raffael den Zeigefinger in deutlicher Untersicht wiedergab und wir uns von der Geste also nicht gemeint fühlen können.[21] Wenn der Papst in eine Welt weist, dann in seine solche über den Köpfen der Museumsbesucher bzw. der Mönche von S. Sisto. Aber da er mit einem einzigen Finger weist, hat Raffael wohl an etwas Bestimmtes gedacht; und da Sixtus Mutter und Kind dabei anblickt und mit der anderen Hand einen eindrucksvollen Redegestus vollführt, wird er dargestellt sein, wie er diese beiden mit jenem Gegenstand in Kontakt bringt.

Ohne daß Prater dies vermerkt hätte, berührt es nicht weniger eigenartig, daß Barbara völlig anders als der Papst handelt und sich von den allerheiligsten Personen abwendet. Ein gesenktes Haupt mag man als Geste der Demut und Ergebung deuten, ein *abgewendetes* und gesenktes Haupt verlangt eine andere Erklärung. Blickt sie vielleicht nach unten, etwa auf die berühmten Engelchen? Auch diese beiden machen Probleme, und zwar jedem, der der langen Geschichte ihrer verkitschten Rezeption etwas entgegenstellen will (Abb. 3): Immerhin läßt sich sagen, daß niemand, der in Dresden vor dem Bild steht, auf die Idee käme, triviale Fragen über sie zu stellen.[22] Aber Raffael hatte sicher einen substantielleren Effekt im Sinn. Und dann neuerlich die Frage: Wohin blicken sie? Schwerlich wollte der Maler sagen, sie schauten dasselbe, was wir sehen, nämlich die Muttergottes. Ein Seitenblick auf den Putto in der Foligno-Madonna zeigt (Taf. IX), wie Raffael eine Sichtverbindung in einer widersprüchlichen innerbildlichen Raumsituation wahrscheinlich zu machen verstand. Demgegenüber hat er bei den Sixtina-Engeln deutlich zwei Qualitäten von Blick unterschieden. Das dezente Schielen des rechten deutet einen Blick in die Ferne an. Der linke schaut eher vor sich auf.

---

20 Das erste Zitat nach Rohlmann, „Raffaels Sixtinische Madonna", 237, das zweite nach D. de Chapeaurouge, *Raffaels Sixtinische Madonna* (Frankfurt am Main 1993), 7.

21 Es gibt eine Studie über Zeigegesten in der Malerei, die ihrer Vielfalt freilich nicht gerecht wird und auf ein starres Epochenschema hinausläuft. C. Gandelman, „La geste du ‚montreur'", in: *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XXe siècle* (Paris 1986), 27–49. Deutsche Übersetzung: „Der Gestus des Zeigers", in: Der Betrachter ist im Bild, ed. W. Kemp (Berlin 1992), 71–93.

22 Shearman, *Only connect*, 104 f. Auch der Hinweis darauf, daß Raffael die beiden sicher zuletzt gemalt hat und sie vielleicht gar nicht zum Grundkonzept des Bildes gehören, ändert nichts daran, daß sie gedeutet werden müssen. Vgl. Weber, „Die Sixtinische Madonna", 15 f.

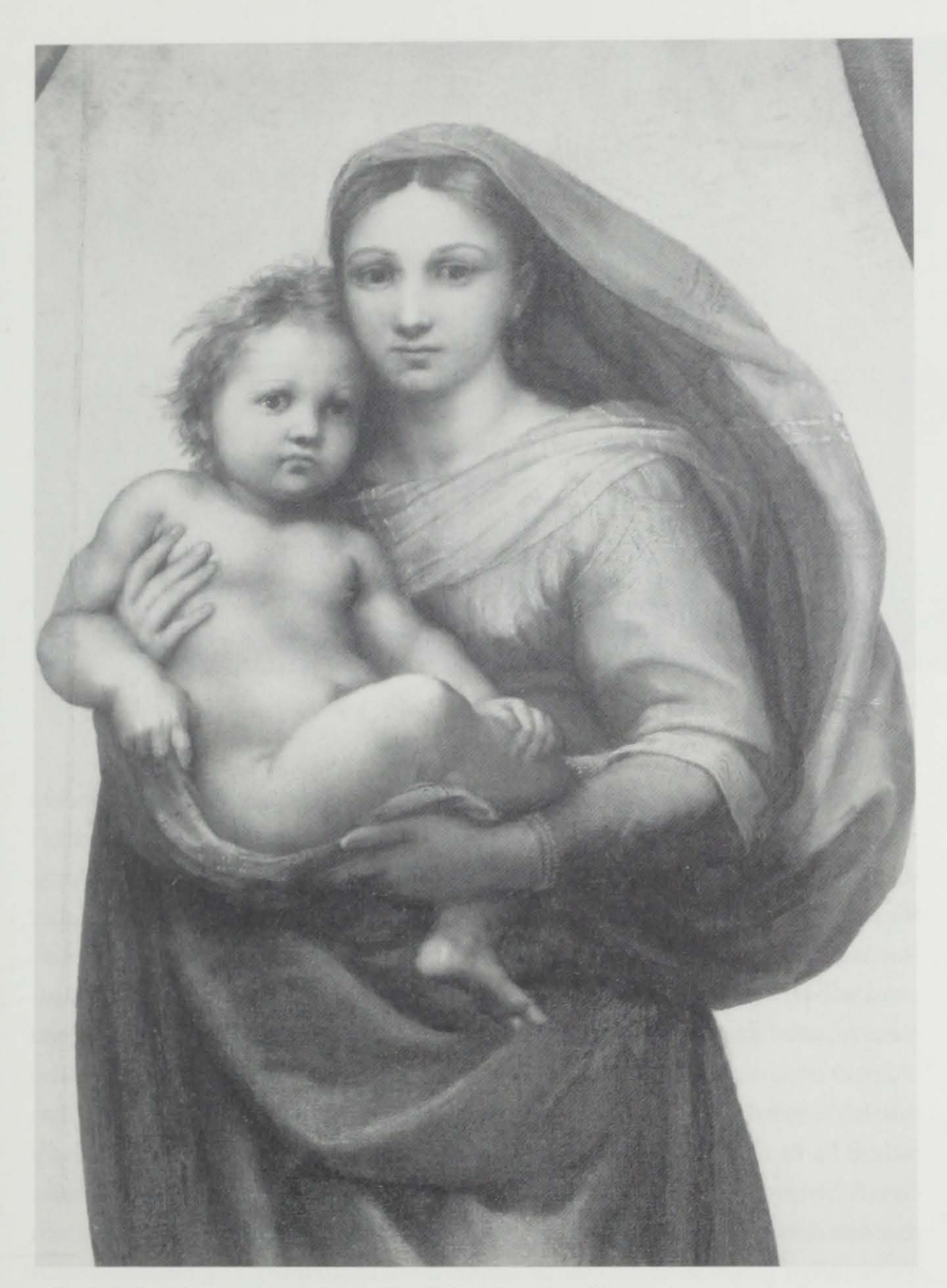


Abb. 2: Raffael, Sixtinische Madonna, Detail. Dresden, Gemäldegalerie



Abb. 3: Sixtinische Madonna, Detail

Praters Ansatz war erhellend, weil er jene Blicke und Gesten, die ihm besonders aufgefallen waren, auf etwas Reales außerhalb des Bildes selbst bezog und das Gemälde dabei unversehens in kultische Zusammenhänge wiedereingliederte. Er schaltete das spätestens seit der Demontage im mittleren 18. Jahrhundert, aber vielleicht schon seit dem späten 16. Jahrhundert abgeschaltete Medium gleichsam wieder ein. Es ist überflüssig, den an zugänglicher Stelle publizierten Aufsatz *en detail* zu referieren. Auch möchte ich einen, wie ich meine, wichtigen Aspekt ergänzen, was leichter gelingt, wenn ich anders vorgehe, als Prater dies tat. Ich wiederhole also nicht, was er – und, ohne daß er es wußte, kurz vor ihm schon Paola Ceschi Lavagetto[23] – über die ursprüngliche Baugestalt des Chors von S. Sisto und über die Usancen der Aufstellung von Chorgestühl und Lettner bei den Benediktinern der Kongregation von S. Giustina herausgefunden hat. Ich präsentiere gleich eine handliche Lesart des Ergebnisses: Die Situation muß einem liturgischen Raum geähnelt haben, in dem fast jeder Kunstinteressierte

23 Ceschi Lavagetto, *L'immensa dolcezza e grandissima utilità*, 13–26.



Abb. 4: Venedig, S. Maria Gloriosa dei Frari. Blick auf den Lettner

schon einmal gestanden hat. Ich meine das Sanktuarium der Frari-Kirche in Venedig (Abb. 4). Es gehört übrigens zu den ganz wenigen authentisch erhaltenen Anlagen in italienischen Klosterkirchen. Das Ensemble aus dem wahrscheinlich von Giambattista Bregno geschaffenen monumentalen Hochaltar mit Tizians *Assunta* und dem in den östlichen Langhausjochen aufgestellten Chorgestühl, das ein triumphbogenartig geöffneter Lettner vom Laienraum trennt bzw. mit ihm verbindet, war wenige Jahre nach der Sixtina so vollendet worden, wie wir es heute noch kennen.[24]

Allerdings waren die Maße in Piacenza entschieden bescheidener, als es der Besucher der Frari-Kirche in Erinnerung hat, vielleicht halb so groß – und die dortige Kirche zeigte auch nirgends gotische Formen, sondern war ein nagelneuer Renaissancebau wie auch das vornehm-schlichte Chorgestühl mit seinen illusionistischen Intarsien ästhetisch auf dem neuesten Stand war. Wenn die

24 P. Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice* (New Haven und London 1993), 301–304. A. M. Schulz, *Giambattista and Lorenzo Bregno* (Cambridge 1991), 185–188 und passim.

venezianischen Franziskaner auf ihren mit Intarsien *und* mit Reliefs oberrheinischer Provenienz überreich geschmückten Stuhlreihen Platz nahmen,[25] um das Chorgebet zu verrichten oder die Messe zu hören, so sahen sie, wenn sie sich nach Westen wandten, den Lettner mit dem Lettnerkreuz darüber und mit dem Gitter zum Laienraum, nach Osten blickend, sahen sie Tizians *Assunta* über dem Altar. Die Benediktiner von Piacenza sahen von ihren mit Einlegearbeiten verzierten Sitzen aus nach Osten blickend, statt dessen die Sixtina. Die Laien, die im Langhaus standen, nahmen in beiden Fällen das Hochaltarbild in der Ferne durch das Lettnergitter wahr, weit hinter dem Kreuzaltar, der vor dem Lettner stand. Dieser konnte als ihr Altar gelten, wie der Hochaltar der Altar der Mönche war. Das Kreuz auf dem Lettner trat gewissermaßen als das Altarbild des Laienaltars in Erscheinung. Dementsprechend waren es die Laien, die den besseren Blick darauf hatten. Sie sahen das Kreuz von vorn, die Mönche von hinten. Aber auch das Hochaltarbild blickte die Laien an - oder mindestens die Laien in Venedig: Wie das triumphbogenartig weit geöffnete Lettnerportal schließt die *Assunta* halbrund und bildet aus den Westteilen des Langhauses gesehen ein Ensemble mit dem Lettner und dem Lettnerkreuz.[26]

Macht man sich klar, daß es auch in Piacenza ein Lettnerkreuz gegeben haben muß, so finden mindestens vier jener Vektoren, die Raffael in die Sixtina eingebaut hat, ein Ziel: der Zeigegestus des Papstes, der versonnene Blick des rechten Engels, der verschleierte Blick Mariens und der Blick Christi, der, wenn er auf das Marterinstrument, ja auf ein Bild des eigenen Körpers im Zustand des Todes gerichtet ist, wohl als heroisch gelesen werden muß. Überhaupt wird alles, was an Raffaels unkindlichem Kind befremdet, einleuchtend, sobald wir uns klarmachen, daß es vom Maler anschaulich in eine Art Ölbergsituation versetzt wurde, bei der freilich das triumphale Ende bereits vorgezeichnet ist: Kaum zufällig heißt das Lettnerkreuz bei den Klerikern *Crux triumphalis*. Seine Position mitten in der Kirche und hoch über den Köpfen legt eine Wahrnehmung nicht nur als Bild des Martyriums, sondern auch als Siegeszeichen nahe. Vor diesem Hintergrund erscheint das Kind nicht länger als ein Möchtegern-Nobelpreisträger, vielmehr als ein Held, trotzig entschlossen, seinen Weg des Leidens und Ruhmes zu

---

25 R. Recht, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg* (1460–1525) (Straßburg 1987), 187–191.

26 R. Goffen, *Piety and Patronage in Renaissance Venice* (New Haven und London 1986), 86. Prater, „Jenseits und diesseits des Vorhangs", 129.

gehen. Auch welche Rolle der Papst spielt, läßt sich jetzt nachvollziehen: Er blickt Christus an und weist gleichzeitig auf das Kreuz und auf sich selbst. Er hilft den Betrachtern also auf die Sprünge, was Zweck (unsere Erlösung) und Ursache (unsere Sünden) des Opfertodes angeht.

Allerdings weiß ich nicht, ob meine letzte Bemerkung als ein Referieren von Praters Aufsatz noch gedeckt ist. Für Prater ist der Betrachter jene Person, die das Gemälde betrachtet, wobei das Personal im Gemälde wiederum das Lettnerkreuz zu betrachten scheint. Die Sixtina sei „‚Vision' im doppelten Sinn: Kreuzesvision Jesu aus einem visionären Raum"[27]. Eine, mag man ruhig sagen, nüchterne Alternative zu dieser Sichtweise ist es, von der Gegenüberstellung zweier Kultmedien zu sprechen, nämlich des Lettnerkreuzes und des Hochaltarbildes. Es handelt sich um eine Konfrontation, die das Lettnerkreuz als einen Teil der Bildausstattung des Sanktuariums mobilisiert und gleichzeitig den Hochaltar als einen Teil der Bildausstattung des Kreuzaltars und damit des Laienraums. Die Konfrontation ist im Hochaltarbild angelegt, aber nicht in ihm aufgehoben. Um auf die Rolle von Sixtus zurückzukommen: Sein Verhalten fügt sich dann nicht nur ins bildliche, sondern auch ins kultische Geschehen, wenn die Wahrnehmung des Betrachters, mag er im Chorgestühl sitzen oder vor dem Kreuzaltar stehen, zwischen Lettnerkreuz und Christuskind hin und her pendelt. Wichtiger als die Illusion, eine Wirklichkeit hinter dem Vorhang zu erblicken, ist das dabei sich vermittelnde Erlebnis einer vom Kult belebten Welt vor dem Vorhang.

Ecce Panis Angelorum

Bedeckt hält sich Prater bei den Engelchen. An derselben Stelle, die sie in der Sixtina einnehmen, hat Tizian in seiner *Assunta* eine geradezu tote und jedenfalls dunkle Zone hinterlassen (Abb. 5). Andererseits befindet sich dort aber auch etwas sehr Wichtiges, nämlich ein wenig nach rechts aus der Achse gerückt die Signatur des Künstlers. Mit der dunklen Zone korrespondiert eine Vorrichtung am Rahmen. Die Kehle der unteren Leiste wird in der Mitte durch eine Art Stufe oder Konsole unterbrochen, deren Vorderseite ein Relief mit der *Imago pietatis* ziert, des ikonenhaft präsentierten toten Christus (Abb. 6). In seinem Buch über

---

27 Prater, „Jenseits und diesseits des Vorhangs", 133.



Abb. 5: Tizian; Assunta. Venedig, S. Maria Gloriosa dei Frari, Hochaltar

Altarbilder im Venedig der Renaissance spricht Peter Humfrey von einem Hostientabernakel, was unzutreffend, aber nicht abwegig ist.[28] Die *Imago pietatis* darf als der Inbegriff eines eucharistischen Bildes gelten. Sie fungiert regelmäßig als Zeichen für das Allerheiligste und ist die klassische Tabernakeldekoration.[29] Nur ist die Konsole unterhalb der Assunta eben eine Konsole, kein Gehäuse und auch nicht die Imitation eines Gehäuses. Als, soweit ich sehe, einzige Deutungsmöglichkeit verbleibt die, in ihr einen sogenannten Aussetzungsthron zu sehen, d. h. eine Vorrichtung, auf der in der Monstranz das Allerheiligste zur Verehrung präsentiert werden konnte.[30]

Seit dem 14. Jahrhundert war eine derartige Ausstellung der gewandelten Hostie gängige Praxis und ist auch in der Gegenwart noch anzutreffen. Was die vortridentinische Zeit angeht, so scheinen die Schriftquellen für den deutschen Sprachraum reichlicher zu fließen als für die romanischen Länder, doch wird man nicht annehmen, daß es sich um eine deutsche Besonderheit handelte, zumal es aus den Niederlanden, Frankreich und Italien eine Reihe von Bildquellen gibt. Schon hier sei auf eine Initial-Miniatur in einem Graduale der Basilika S. Petronio in Bologna verwiesen, die der Maler Taddeo Crivelli 1474 ausführte (Abb. 7). Sie eröff-

---

28 Humfrey, *The Altarpiece*, 303.

29 H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter* (Berlin 1981).

30 K. Atz und St. Beissel, *Die kirchliche Kunst in Wort und Bild* (Regensburg o. J.), 43 f. R. Fattinger, *Liturgisch-praktische Requisitenkunde* (Freiburg i. Br. 1955), 45–48.

net die Liturgie zum Fronleichnamsfest (Museo di S. Petronio, cor. III grad. VI, fol. 53 v.):[31] Auf einem Altar in einer Apsis sehen wir das Allerheiligste zur Anbetung exponiert. Es handelt sich dabei um eine ins Symbolische gewendete Darstellungsform, da nicht die Monstranz erscheint, sondern der sogenannte Hostienkelch, d. h. ein Kelch mit Patene und darauf eine stehend wiedergegebene übergroße Hostie.



Abb. 6: Bregno-Werkstatt, Imago Pietatis am Rahmen der Assunta. Venedig. S. Maria Gloriosa dei Frari

Nikolaus von Kues versuchte in den fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts gegen den Brauch einzuschreiten. Es lag nahe und ging doch an der kultischen Praxis vorbei, wenn er darauf hinwies, das Sakrament sei „als Speise nicht als Schaumittel" eingesetzt.[32] In Klosterkirchen war es üblich, vor der ausgesetzten Hostie sowohl das Chorgebet zu sprechen als auch die Messe zu lesen. Ein Holzschnitt des Petrarcameisters von 1519 zeigt, wie für Kaiser Maximilian in einer Privatkapelle vor der ausgesetzten Hostie zelebriert wird (Abb. 8).[33] Daß sie in der Frari-Kirche offenbar erhöht auf einer Konsole stand, deutet auf dauerhafte Aussetzungen des Allerheiligsten hin. Auch solches ist schon in vortridentinischer Zeit belegt. Z. B. fand das päpstliche Wahlkonklave seit der Rückkehr der Kurie aus Avignon vor dem ausgesetzten *Corpus Christi* statt.[34] Wie lange sich die Prozedur hinziehen konnte, ist bekannt, und damit wurde auch gerechnet. Von Daueraussetzungen ohne einen solchen Anlaß wissen wir aus dem bayerischen Zisterzienserkloster Kaisheim vom späten 14. Jahrhundert an (nämlich durch die Stiftung eines

---

31 *Tesori delle biblioteche d'Italia: Emilia e Romagna*, ed. D. Fava (Mailand 1932), 328.

32 P. Browe, *Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter* (München 1933), 170, nach A. Krantzius, *Metropolis* (Frankfurt am Main 1576), XI c. 39.

33 M. J. Friedländer, *Holzschnitte von Hans Weiditz* (Berlin 1922), Nr. 24.

34 M. Dykmans, *Le Cérémonial Papal de la fin du Moyen Age à la Renaissance, IV: Le retour à Rome ou la Cérémonial du Petriarche Pierre Ameil* (Brüssel und Rom 1985), 228.



Abb. 7: Graduale. Bologna, Museo di S. Petronio, cor. III grad. VI, fol. 53v.

„ewigs ollicht" „daz tag und nacht brinnent sey vor unsers Herren fronleychnam der da stet in der Monstranz") und aus dem Florentiner Dom in der Zeit des Interdikts von 1376. Was den letztgenannten Fall angeht, so ist nicht wahrscheinlich, daß die Exposition mit dem Interdikt zu tun hatte, vielmehr hat die Maßnahme nur wegen des Interdikts genug Aufmerksamkeit erregt, um in Berichten überliefert zu werden.[35] Dargestellt wurde eine Daueraussetzung in einer flämischen Handschrift der *Legenda Aurea* aus der Zeit um 1480/90 (Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 9282-5, fol. 350): Auf einem tabernakelartigen Aussetzungsthron steht die Monstranz mit der weiß leuchtenden Hostie hoch über dem Altar (Abb. 9).[36]

Tizian scheint die Präsentation des Sakraments einerseits durch die dunkle Zone, andererseits durch den Ort der Signatur berücksichtigt zu haben. Die Dunkelheit brachte das goldene Gefäß und die darin in einem Fenster oder einem Kristallzylinder sichtbare Hostie vermutlich zu erhöhter Wirkung, die Signatur stellte eine anschauliche Verbindung zwischen dem frommen Werk des Künstlers und dem jenseitigen Adressaten her.

---

35 E. Dumoutet, *Le désir de voir l'hostie et les origines le la dévotion au Saint-Sacrement* (Paris 1926), Browe, *Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter*, bes. 165 (Kaisheim), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 6 (München 1973), 200 (Bildquellen), O. Nußbaum, *Die Aufbewahrung der Eucharistie* (Bonn 1979), M. Rubin, *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture* (Cambridge 1991), 289 (Florenz), G. J. C. Snoek, *Medieval Piety from Relics to the Eucharist* (Leiden 1995).

36 A. S. Steinmetz, *Das Altarretabel in der altniederländischen Malerei. Untersuchungen eines sakralen Requisits vom frühen 15. bis zum späten 16. Jahrhundert* (Weimar 1995), 216 (BM26).

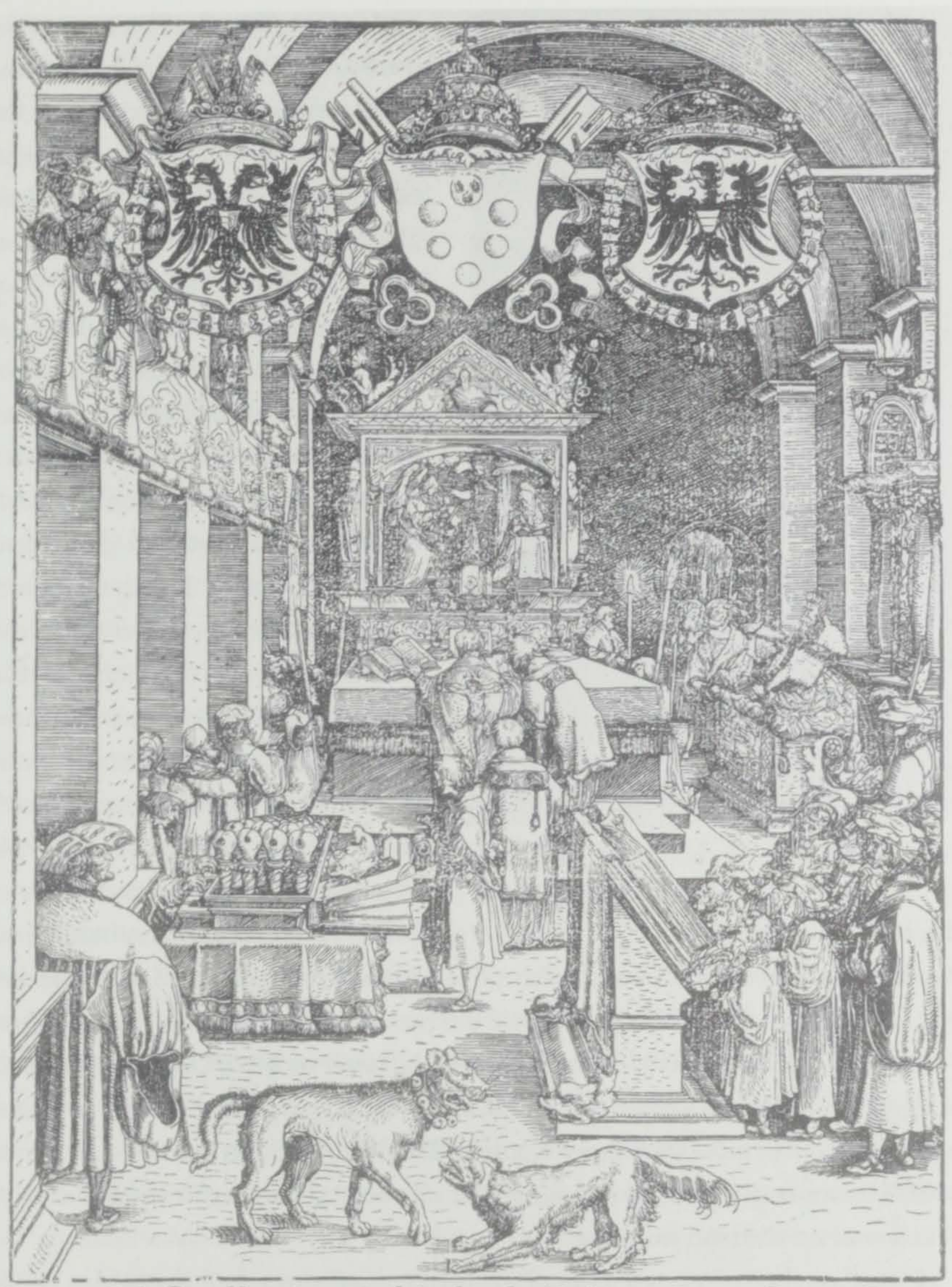


Abb. 8: Zelebration der Messe für Kaiser Maximilian. Holzschnitt von 1519

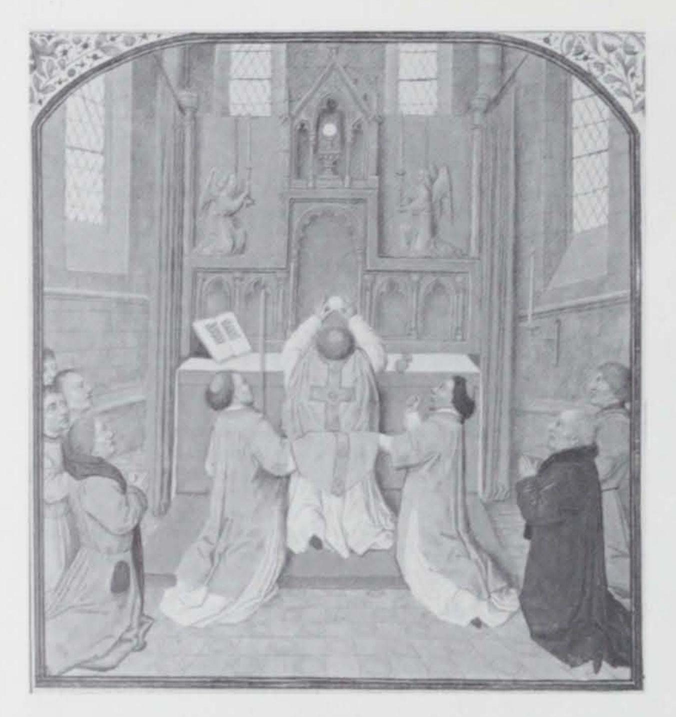


Abb. 9: Legenda Aurea. Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 9282-5, fol. 350

Manche Altarwerke der Zeitgenossen von Raffael und Tizian reagieren anscheinend gar nicht auf den Umstand, daß vor ihnen zuweilen die Monstranz ausgestellt und jedenfalls regelmäßig die Wandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi vollzogen wurde. Dabei hielt der Priester die gewandelte Hostie in die Luft und präsentierte sie der Gemeinde vor der Folie des Bildes (sofern nicht Diakone ein dunkles Tuch hinter dem Zelebranten aufspannten, um das weiße Scheibchen noch besser sichtbar zu machen). Andere aber sind noch viel deutlicher als die *Assunta* darauf abgestimmt.[37] Hingewiesen sei auf eine berühmte Altartafel von Fra Bartolommeo mit dem auferstandenen Christus als Zentralfigur.[38] Sie stammt aus Ss. Annunziata in Florenz und befindet sich im Palazzo Pitti (Abb. 10). An der kritischen Stelle sehen wir, von zwei Putti präsentiert, ein Medaillon, in das eine Landschaft eingetragen ist, darüber eine Inschrifttafel und darüber noch gestapelt einen Kelch mit Patene. Während der Messe oder bei Aussetzung des Allerheiligsten dürfte die reale Hostie unterhalb des gemalten Kelchs vor der Landschaft erschienen sein, die wohl nichts anderes als die Welt bedeutet. Das *Corpus Christi* trat damit nicht nur würdig gerahmt auf, sondern auch in einem symbolträchtigen Kontext. Die Tafel und die Inschrift „Salvator Mundi" konnte man ebenso auf den in der Hostie gegenwärtigen wie auf den im Bild gemalten Christus beziehen.

---

37 P. Rubin, „Commission and Design in Central Italian Altarpieces c. 1450–1550", in: *Italian Altarpieces 1250–1550*, 201–229, bes. 203.

38 H. von der Gabelentz, *Fra Bartolommeo und die Florentiner Renaissance*, Bd. 1 (Leipzig 1922), 177–182. Ch. Fischer, *Fra Bartolommeo. Master Draughtsman of the High Renaissance* (Rotterdam 1990), 320–343. *L'età di Savonarola – Fra Bartolommeo e la Scuola di San Marco*, ed. S. Padovani (Venedig 1996), 114–122. Prater, „Diesseits und jenseits des Vorhangs", 123–124.

Dem von Fra Bartolommeo entwickelten Motivgefüge ähneln zwei aus ihrem jeweiligen Zusammenhang gerissene Täfelchen von Domenico Beccafumi, deren Funktion der einschlägigen Forschung Rätsel aufgibt.[39] Ich möchte vorschlagen, Mittelfelder von Predellen in ihnen zu sehen. Derartige Unterbauten waren bei den sienesischen Altarbildern des frühen 16. Jahrhunderts noch üblich; die Täfelchen mit den von Putti getragenen Scheiben würden dann an jene Stelle geraten, wo sich auch bei Fra Bartolommeo zwischen einem Puttenpaar das Medaillon befindet, und sie wären dann dazu dagewesen, dem Allerheiligsten ein wirkungsvolles Ambiente zu geben. Ein ähnliches Täfelchen im authentischen Zusammenhang finden wir am Hochaltar-Retabel der Kamaldulenser-Kirche von San Piero a Ruoti bei Arezzo, den der Maler Neri di Bicci gemeinsam mit dem Bildhauer Benedetto da Maiano 1471 geschaffen hat.[40] Dort knien zwei Engel zu seiten eines Kelchs mit Patene und Hostie, d. h. zu Seiten jener Struktur, die in der bolognesischen Miniatur die Monstranz vertritt (Abb. 11). Offenbar perpetuiert das Täfelchen die zeitweilige Präsentation des Allerheiligsten in bildlicher Form und symbolischer Verdeutlichung. Ich greife vor: Wenn die Sixtinische Madonna keine Predella hatte, was wahrscheinlich ist, so fällt die Stelle, wo Neri di Biccis anbetende Engel erscheinen, wo vermutlich auch die Engelspaare Beccafumis erschienen oder erscheinen sollten und wo bei Fra Barto-

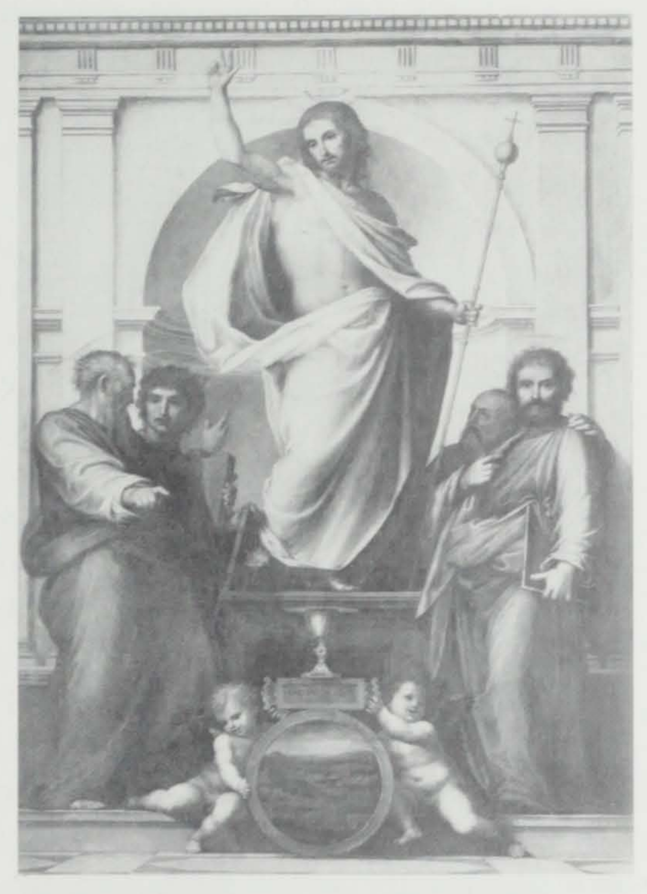


Abb. 10: Fra Bartolommeo, Altarbild aus Ss. Annunziata. Florenz, Palazzo Pitti

39 *Domenico Beccafumi e il suo tempo* (Mailand 1990), 150–151.

40 Chr. Gardner von Teuffel, „Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissancepala", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XLV (1982), 1–30, bes. 16.



Abb. 11: Neri di Bicci (Maler) und Benedetto da Maiano (Bildhauer), Hochaltar der Abteikirche von San Piero a Ruoti bei Arezzo

lommeo ein eucharistisches Symbolgefüge gleichfalls zwischen Engeln erscheint, mit jener Stelle zusammen, an der Raffael in der Sixtina sein ebenso beliebtes wie rätselhaftes Engelspaar plaziert hat (Abb. 3). „Ecce panis Angelorum", heißt es in der eucharistischen Sequenz des Thomas von Aquin,[41] und das könnte die Textgrundlage all dieser Arrangements sein.

Aus dem frühen 16. Jahrhundert haben sich sehr wenige Altäre komplett erhalten, d. h. als Ensembles aus Mensa, Bild und Architekturrahmen. Der originale Altaraufbau, in dem die Sixtina präsentiert war, ist wahrscheinlich schon seit 1576 zerstört. Damals wurde Hand in Hand mit dem Lettner die Apsis von S. Sisto niedergelegt und ein Anbau angefügt, der das Chorgestühl aufnahm. Der neue Hochaltar und mit ihm Raffaels Gemälde befanden sich nun zwischen der eigentlichen Kirche, die ganz den Laien zugänglich geworden war, und dem neuen Mönchschor. Das Lettnerkreuz, auf welches Raffael das Personal des Bildes bezogen hatte, existierte nicht mehr. Wenn es unter diesen Umständen schon einigen Aufwand erforderte, als Prater die Perspektive auf das Lettnerkreuz rekonstruierte, so ist es durch den früh erfolgten Umbau gänzlich unmöglich geworden, externe Anhaltspunkte für eine Perspektive des Bildes auf die Eucharistie zu finden. Andererseits versteht sich eine eucharistische Perspektive bei einem Altarbild von

41 Zit. nach Schott, *Meßbuch* (1936), 549. Vgl. Chapeaurouge, *Die Sixtinische Madonna*, 46, der eine Ambrosius-Stelle anführt, um die Engel in Verbindung mit der Eucharistie zu bringen. Allerdings scheint mir die von Chapeaurouge entwickelte Vorstellung, die Engel hätten die Aufgabe, das Allerheiligste in den Himmel zu tragen, weitab von gängiger Theologie.

selbst.[42] Es liegt demnach durchaus nahe zu überlegen, wie das Bild über dem Altar montiert gewesen sein müßte, damit es für den Betrachter plausibel geworden wäre, Barbaras Blick auf das sakramentale Geschehen zu beziehen. Ich möchte noch die Beobachtungen am Altar der Frari-Kirche und an den genannten Gemälden und Retabeln des frühen 16. Jahrhunderts hinzunehmen und an die Meßdarstellung des Petrarcameisters erinnern, die nicht nur Liturgie dokumentiert, sondern auch zeigt, wie eine Monstranz vor einem Altarretabel in Erscheinung treten konnte (Abb. 8). Versucht man aus diesem Kontext heraus eine Rekonstruktion, so fügen sich die Engelchen in der Tat ein. Versuchsweise sei davon ausgegangen, daß wie in Venedig auch in Piacenza ein Aussetzungsthron existiert hat - sei es in Form einer Konsole oder als eine Art Rückbank der Mensa -, auf welchen man eine ca. 60 cm hohe Monstranz hätte stellen können, eine Größe, wie sie damals unter den anspruchsvollen Exemplaren vorkam.[43]

Bei der Aussetzung des Allerheiligsten hätte man dann erlebt, wie der linke Engel die Hostie anblickt, während der rechte an der Monstranz ostentativ vorbei sich dem bildlichen Äquivalent der Hostie, nämlich dem Kreuz auf dem Lettner, zugewandt hätte. Barbara hätte sich demgegenüber vom Erlöser in fiktiver Kindsgestalt nur abgewandt, um den Erlöser in zeitloser Realgestalt zu verehren, nämlich in der Hostie. Kontemplation hat jeweils der Anblick der Hostie zur Folge (beim linken Engel und bei Barbara), gesträubte Haare, glänzende Augen und Trotz der Anblick des Lettnerkreuzes (beim rechten Engel und beim Christuskind). Das wären dann auch die Erlebnisvorgaben für den Betrachter: Kontemplation von Christi Präsenz in der Anschauung des Allerheiligsten, Nachvollzug seiner Passion beim Blick auf das Kreuz.

Für meine Argumentation ist es nicht unbedingt notwendig anzunehmen, daß das Bild darauf angelegt ist, ein in der Monstranz ausgesetztes Allerheiligstes zu

---

42 Darauf wurde auch im Zusammenhang mit der Sixtina schon mehrfach hingewiesen. Zuerst (?): E. Förster, *Raphael* (Leipzig 1868), II, 185 ff. Zuletzt: L. Partridge, *The Renaissance in Rome 1400-1600* (London 1996), 88. Allerdings liefert Partridges Behauptung, die Haltung von Sixtus' zeigender Hand ähnle der Handhaltung beim Vorweisen des Allerheiligsten, sicher kein stringentes Argument.

43 Ich denke an das 65 cm hohe *La sfera greca* genannte Ostensorium in der Kathedrale von Rossano in Kalabrien (jetzt im Diözesanmuseum). Der Stifter war Kardinal Bernardino López de Carvajal, der von Julius II. 1505 zum Erzbischof von Rossano ernannt worden war. Vermutlich handelt es sich um die Arbeit eines römischen Goldschmieds. *Tesori d'Arte dei Musei Diocesani.* Ausstellungskatalog ed. P. Amato (Rom 1986), 216 f.

hinterfangen. Auch die allgemeinverbindlichen Aktionen bei der Meßfeier hätten die Hostie mit den Engeln in räumliche Verbindung und in fiktiven Blickkontakt zu Barbara bringen können. Andererseits läßt sich die Praxis der Aussetzung gerade im Geltungsbereich jener Kultur besonders gut nachweisen, der die Sixtinische Madonna ihre Existenz verdankt. Paris de Grassis, *Apostolicarum ceremoniarum minister* im Dienst Papst Julius' II. und seiner Nachfolger, hielt 1506 in seinem *Ceremoniale* für Kardinäle und Bischöfe fest: Bei Beginn eines Pontifikalamtes sei das Allerheiligste vom Altar zu entfernen, weil die Prälaten bei körperlicher Anwesenheit des Herrn weder ihre Mitren tragen noch auf der Kathedra Platz nehmen könnten. Und im später entstandenen päpstlichen *Ceremoniale* hielt er fest: In der *Capella palatina*, d. h. in der Sixtinischen Kapelle, solle das Sakrament vor der Zelebration vom Altar genommen werden, damit der Papst seine Mitra tragen könne und nicht zu oft das Knie beugen müsse.[44] Offenbar war das *Corpus Christi* also nicht nur während der Wahlversammlung auf dem Altar der Sixtinischen Kapelle plaziert. Aber nicht allein dort und in Roms Kirchen sah man Monstranzen auf Altären stehen.

Die Frömmigkeit der Rovere

Es scheint mir aufschlußreich, daß die mit Abstand berühmteste bildliche Darstellung des ausgesetzten Sakraments wenige Jahre vor der Sixtina vom selben Künstler für denselben Auftraggeber gemalt wurde, nämlich das Fresko der *Disputa*.[45] In der *Stanza della Segnatura* steht die Monstranz mit der Hostie im Zentrum jenes der vier Bilder, das die Theologie vertritt, und definiert Theologie

---

44 Paris de Grassis, *De ceremonis cardinalium et episcoporum in eorum dioecesibus libri duo* (Rom 1564), 34 (I, 18). M. Dykmans, „Paris de Grassis", *Ephemerides Liturgicae* XCVI (1982), 407–482; XCIX (1985), 383–417, und C (1986), 270–333, bes. C (1986), 293. Daß der Autor ein Allerheiligstes meint, das in einem auf dem Altar stehenden Tabernakel verschlossen aufbewahrt ist, erscheint wenig plausibel, schon weil wir informiert sind, daß das Allerheiligste für die Liturgie in der Sixtinischen Kapelle regulär nicht in der Sixtinischen Kapelle, sondern in der Capella di S. Nicola aufbewahrt wurde. J. Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel* (London 1972), 29.

45 Zu den Stanzen: H. Biermann, *Die Stanzen Raffaels. Versuch einer Gestaltanalyse* (München 1957). D. Redig de Campos, *The ‚Stanze' of Raphael* (Rom 1963). J. Shearman, „The Vatican Stanze. Functions and Decoration", *Proceedings of the British Academy* LVII (1972), 3–58. *Raffa-*

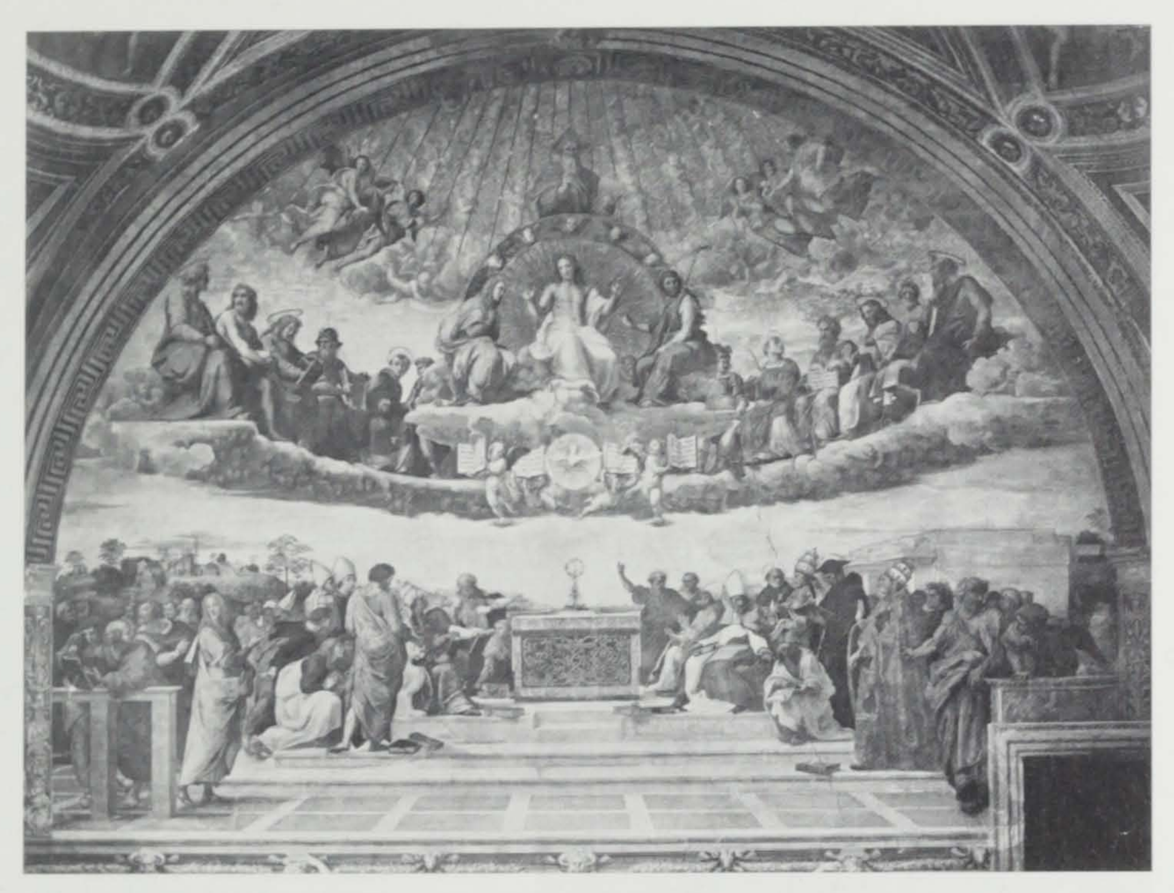


Abb. 12: Raffael, Disputa. Rom, Vatikanischer Palast, Stanza della Segnatura

letztlich als Sprechen über das eucharistische Sakrament (Abb. 12).[46] Ausweislich einer Vorzeichnung im British Museum in London war statt der Monstranz zunächst ein Kelch mit Patene und Hostie vorgesehen,[47] das heißt jene mehr sym-

---

ello nell'appartamento di Giulio II e Leone X, ed. G. Cornini (Mailand 1993). Zur *Disputà* außerdem: H. Pfeiffer, *Zur Ikonographie von Raffaels Disputa* (Rom 1975), und M. Winner, „Disputa und Schule von Athen", in: *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983* (Rom 1986), 29–45. Zuletzt: Chr. L. Joost-Gaugier, „Raphael's Disputa: Medieval Theology Seen through the Eyes of Pico della Mirandola, and the Possible Inventor of the Program, Tommaso Inghirami", *Gazette des beaux-arts*, CXXIX (1997), 65–84, G. Reale, *Raffaello. La „Disputa"* (Mailand 1998), und J. Traeger, „Disputa del Sacramento: zum Titel von Raffaels Wandbild im Vatikan", in: *Gedenkschrift für Richard Harprath*, ed. W. Liebenwein und A. Tempestini (München 1998), 469–476.

46 R. Haussherr, „Heinrich Pfeiffer S. J.: Zur Ikonographie von Raffaels Disputa [...]", *Zeitschrift für Kirchengeschichte* II/III (1976), 376–381, bes. 381.

47 J. A. Gere und N. Turner, *Drawings by Raphael* (London 1983), Nr. 89. Auf die Frühgeschichte des Konzepts ohne Altar und Eucharistie gehe ich nicht ein. Siehe dazu J. Shearman „Raphael's Unexecuted Projects for the Stanze", in: *Walter Friedländer zum 90. Geburtstag* (Berlin 1965), 158–180.

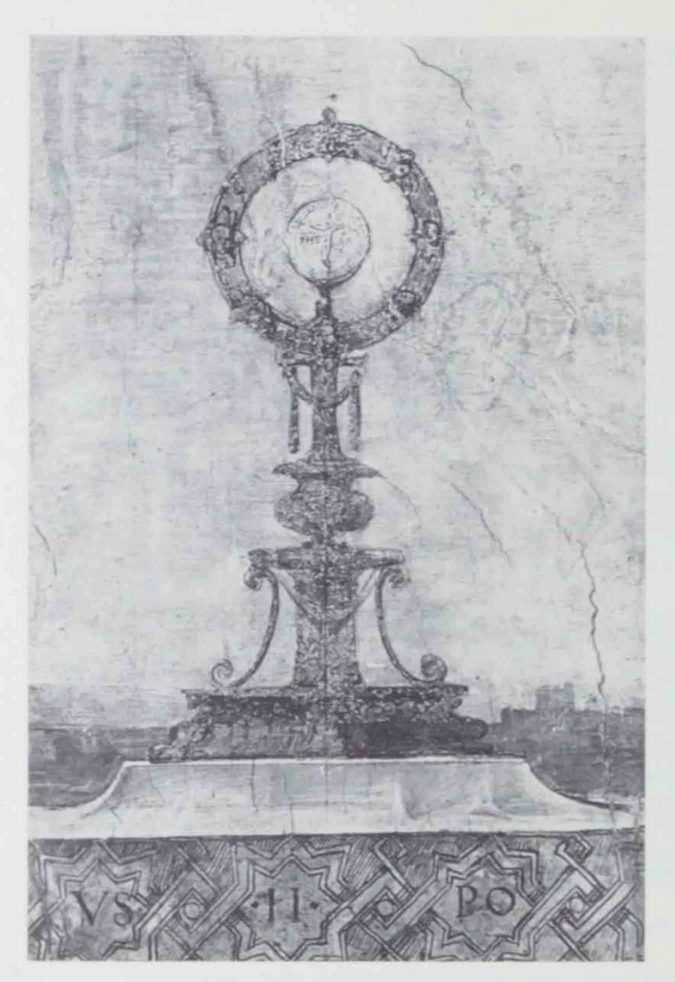


Abb. 13: Detail aus Abb. 12: die Monstranz

bolische oder spirituelle Verbildlichung des Allerheiligsten, wie sie auch Taddeo Crivelli für seine Initiale gewählt hatte. Im ausgeführten Fresko, das dem allegorischen Thema offenbar einen Rückhalt in der liturgischen Realität zu geben bemüht ist, wurde dann das gebräuchliche Kultgerät eingesetzt (Abb. 13). Unweit der gemalten Monstranz auf dem Altarvelum können wir die „Signatur" Papst Julius' II., des Auftraggebers und Hausherrn, lesen, wie man in der Assunta nächst der realen Monstranz die Signatur des Künstlers lesen konnte.

Ich möchte auch noch auf den Nachbarraum, die *Stanza d'Eliodoro*, aufmerksam machen:[48] Dort hat ungefähr gleichzeitig mit der Dresdner Madonna Julius II. von Raffael vier Großtaten Gottes in der Geschichte der Welt und des Papsttums malen lassen, darunter die Messe von Bolsena (Abb. 14). Es handelt sich bei diesem Ereignis um ein eucharistisches Wunder des mittleren 13. Jahrhunderts, das bekannteste, das sich im *Patrimonium Petri* zugetragen hat, und jenes, von dem aus römischer Perspektive das Fronleichnamsfest seinen Ausgang nahm. Julius selbst ist in dem Fresko zugegen. Daß er 1506 in Orvieto war und das dorthin gelangte heilige Corporale von Bolsena verehrt hatte, war sicher ein Anlaß für die Wahl des Gegenstandes. Damit ist aber der Grund für ein Wandbild noch nicht benannt, das den Besuch ins Weltgeschichtliche rückt und dabei bestimmte Perspektiven verschiebt: Julius heftet im Bild

48 Referat der älteren Literatur zu diesem Raum: M. Rohlmann, „,Dominus mihi adiutor' – Zu Raffaels Ausmalung der Stanza d'Eliodoro unter den Päpsten Julius II. und Leo X.", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LIX (1996), 1–28.

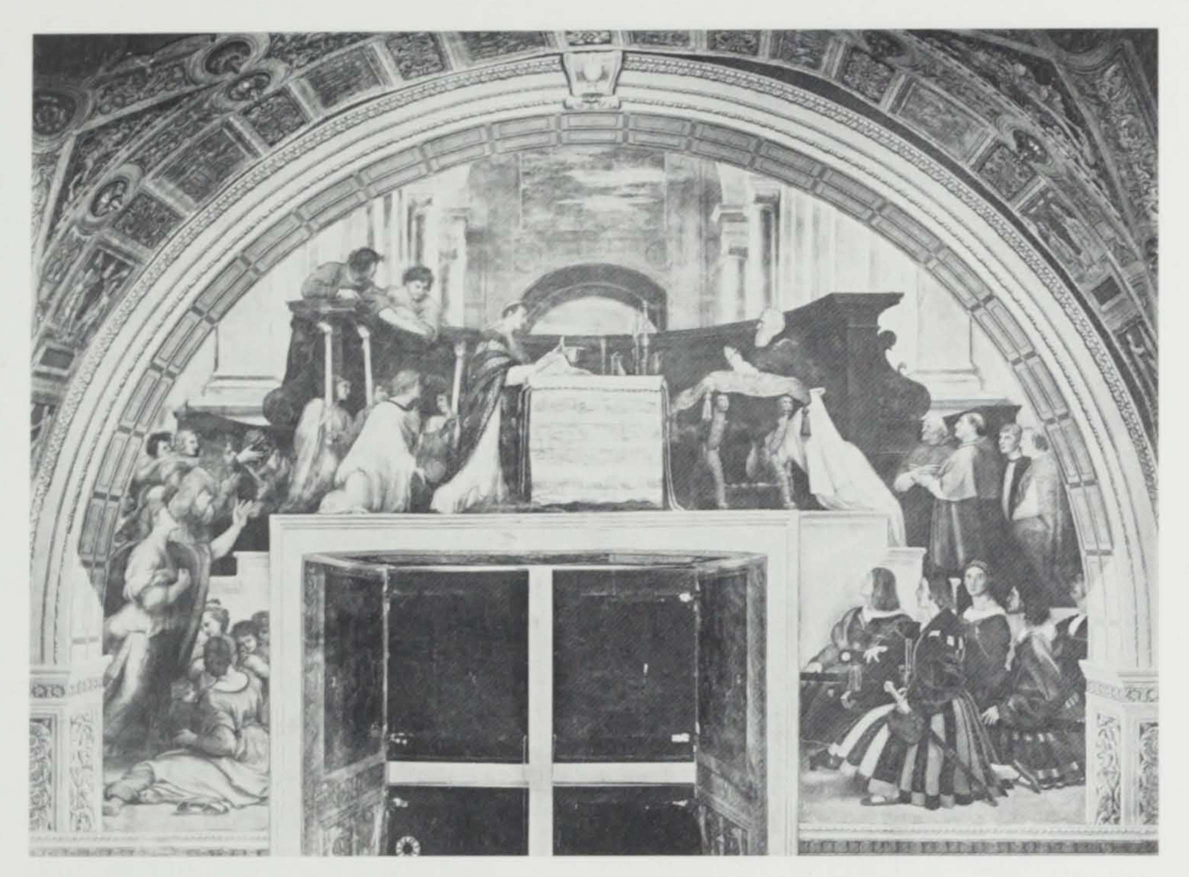


Abb. 14: Raffael, Messe von Bolsena. Rom, Vatikanischer Palast, Stanza d'Eliodoro

den Blick nämlich nicht auf die Reliquie, das blutige Corporale, sondern er betet vor dessen nicht mehr vorhandener Erzeugerin, der blutenden Hostie. Genaugenommen sehen wir nichts anderes, als daß er die Eucharistie verehrt. Das Wunder und sein Relikt bleiben außerhalb der Wahrnehmung seines unbeirrt geradeaus gerichteten Blicks.[49] Der gemalte Schlußstein über dem Fresko resümiert das Thema nicht etwa mit einer Darstellung der Reliquie, sondern mit dem eucharistischen Zeichen des Hostienkelchs (Abb. 15).

Zusammen mit der Disputa erinnert diese Auffassung des Geschehens an ein mäßig wichtiges Ereignis in der Geschichte der kirchlichen Dogmatik, das gleichzeitig ein sehr wichtiges in der Familiengeschichte der della Rovere war.[50] Letzt-

49 Hier steht meine Beobachtung in Gegensatz zur Beobachtung von M. Winner, „Allusio auf die Reliquie der Veronika in Raffaels Eliodor", in: *The Holy Face and the Paradox of Representation*, ed. H. L. Kessler und G. Wolf (Florenz 1998), 301–317, bes. 316.

50 Den inhaltlichen Zusammenhang zwischen der Disputa und der Messe von Bolsena haben vor mir Renate und Walter Nikolaus Schumacher mit leicht abweichenden Ergebnissen schon



Abb. 15: Detail aus Abb. 14: der Schlußstein über dem Fresko

lich verdankte Julius II. diesem Ereignis sein Pontifikat. Gemeint ist die vatikanische Disputation an den Weihnachtstagen des Jahres 1462, in der Julius' Onkel und Vorbild Francesco della Rovere als Wortführer der Franziskaner-Theologen bestritt, daß Heilig-Blut-Reliquien derselben Anbetung würdig seien wie das *Corpus Christi*. Er verteidigte also die exzeptionelle Position der Eucharistie in Kult und Frömmigkeit. In der Sache scheint Pius II. mehr der Position der Dominikaner zugeneigt gewesen zu sein, persönlich muß ihn Francesco aber außerordentlich beeindruckt haben.[51] Der Auftritt ebnete Francesco den Weg zu einer kirchlichen Karriere, die er als Papst Sixtus IV. beendete. Als *Pontifex* nahm er die Gelegenheit wahr, durch die Publikation des Traktats *De sanguine Christi* (1473[?]) die Disputation gleichsam *ex cathedra* doch noch für sich zu entscheiden. Vor allem aber sorgte er ungeniert einer ebenso glanzvollen kirchlichen Laufbahn seines Neffen Giuliano *alias* Julius vor. Dieser setzte seinem Onkel wiederum manches Denkmal. Das bekannteste ist die Darstellung Sixtus' IV. in der *Disputa* rechts neben seinem Ordensbruder Bonaventura. Heinrich Pfeiffer meinte, daß dies an die vatikanische Disputation erinnern solle, und das nimmt sich plausibel aus.[52]

---

thematisiert. Leider wurde mir dieser ebenso wichtige wie abgelegen publizierte Beitrag verspätet bekannt. R. und W. Schumacher, „Raffael, der Altar der Disputa und die Messe von Bolsena", in: *Historia picturam refert: Miscellanea in onore di Padre Alejandro Recio Veganzones O. F. M.* (Vatikanstadt 1994), 553–573.

51 Die wichtigste Quelle: *The Commentaries of Pius II*, ed. F. Alden Gragg und L. C. Gabel, 2. Bde. (Northhampton, Mass. 1951), II, 703–729. Siehe auch E. Lee, *Sixtus IV. and Men of Letters* (Temi e Testi 26) (Rom 1978), 19 f. Teilweise irrig: I. Cloulas, *Jules II. Le pape terrible* (Paris 1990), 15 f.

52 Pfeiffer, *Zur Ikonographie von Raffaels Disputa*, 93 f.

Es ist bekannt und schon von den Zeitgenossen mit Kopfschütteln quittiert worden, wie wenig Julius an theologischen Fragen interessiert war.[53] Von Haus aus Jurist, standen im Zentrum seines Denkens Rechtspositionen und die Frage ihrer Durchsetzung. Das war es letztlich, was ihn zum Soldaten-Papst machte. Vor den beiden eucharistischen Bildern der Stanzen kann man aber den Eindruck gewinnen, er habe sich gern mit der Kompetenz seines großen Onkels geschmückt, den man den einzigen wirklichen Theologen unter den Renaissance-Päpsten nennen darf.[54] Inhaltlich gilt das mehr noch als für die *Disputa* für das Konzept der Messe von Bolsena. Möglicherweise war das spirituelle Profil als Eucharistie-Verehrer aber nicht einmal nur geborgt. In der römischen Überlieferung des 17. Jahrhunderts steht Julius II. als der große Förderer der bei der Kirche S. Lorenzo in Damaso beheimateten *Erzbruderschaft des Allerheiligsten Sakraments und der fünf Wunden Christi* da, der ältesten Corpus-Christi-Bruderschaft in Rom. Gegründet 1506 auf Initiative der spanischen Adligen Teresa Enriquez wurde sie, wenn die Nachrichten nicht trügen, vom Papst nicht nur bestätigt, sondern in hervorragender Weise mit Privilegien, Ablässen und Stiftungen bedacht.[55] Die Verbundenheit der Rovere-Familie mit S. Lorenzo in Damaso, die ins Pontifikat Sixtus' IV. zurückging, mag dabei auch eine Rolle gespielt haben.[56]

Darf man Julius II. zutrauen, daß er den Benediktinern von S. Sisto in Piacenza ein Altarbild schenkte, das auf eine besondere Inszenierung des eucharistischen Sakraments hin konzipiert war? Sicher ist, daß die Stiftung des Raffael-Gemäldes nach Norditalien wieder mit Sixtus IV. zu tun hatte. Das Konklave, das Francesco della Rovere zum Papst wählte, hatte 1471 am Festtag jenes heiligen Papstes Sixtus begonnen, der in S. Sisto in Piacenza begraben liegt, dem diese Kirche geweiht ist und der in der nach ihm benannten Sixtinischen Madonna erscheint.[57] Francesco nahm seinen Namen an, und seitdem war der heilige Sixtus II. der Familienpatron der Rovere. Auch Julius II. glaubte wohl, die Tiara nicht nur Sixtus IV., sondern auch Sixtus II. zu verdanken. Dazu paßt, daß Sixtus II. im Dresdner Bild auf der Cappa und der Tiara die Eichen-Embleme der Rovere sowie in etwas drama-

53 J. F. D'Amico, „Papal History and Curial Reform in the Renaissance. Raffaele Maffei's ‚Brevis Hist.' of Julius II. und Leo X.", *Archivium Historiae Pontificiae* XVIII (1980), 157–210.

54 Ch. L. Singer, *The Renaissance in Rome* (Bloomington 1985), 147.

55 C. B. Piazza, *Opere pie di Roma* (Rom 1679), 440–444.

56 C. L. Frommel, „Il Cardinal Raffaele Riario ed il Palazzo della Cancelleria", in: *Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura*, ed. S. Bottaro u. a. (Savona 1989), 73–82.

57 L. Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters* (Freiburg i. Br. 1928), II, 454.

tisierter Form die Gesichtszüge Julius' II. trägt.[58] Bedacht werden muß auch, daß das Altarbild sicher nur die gemalte Spitze eines umfangreichen memorialen Stiftungskomplexes war, der ein Gebetsgedenken für Sixtus IV. und Julius II. umfaßt haben dürfte und wohl Sixtus II. als speziellen Fürbitter mobilisieren sollte. Diese Überlegung macht das emphatische Verhalten des heiligen Papstes im Gemälde besser verständlich. Ein liturgisch-memorialer Kontext zugunsten der Rovere würde aber auch einen eucharistischen Akzent plausibel erscheinen lassen.

Was war es, das Sixtus IV., Teresa Enriquez, Julius II. und andere Christen an der Eucharistie faszinierte? Auf die außerordentlichen kognitiven Herausforderungen gegenüber Theologen werde ich zurückkommen. Für Theologen und Nicht-Theologen gilt, was etwa Thomas von Kempen seinen Lesern klarmachte. Statt sich der Eucharistie zu widmen, liefen sie angeblich viel zuviel von Kirche zu Kirche und von Reliquienschatz zu Reliquienschatz und gaben dadurch Anlaß zu dem folgenden anklagenden Gebet: „Und sieh, du, mein Gott, du der Heilige aller Heiligen, du der Schöpfer aller Menschen und der Herr aller Engel, du bist hier, auf dem Altare, zugegen. [...] Hier in dem Sakramente des Altares aber bist du selbst ganz gegenwärtig, mein Gott. [...] Wahrhaftig, es gehört eine unbegreifliche Blindheit und Verhärtung des menschlichen Gemütes dazu, daß wir für dies unaussprechliche Geschenk nicht mehr Gefühl und Achtung haben [...]."[59] Die konsekrierte Hostie wurde also als „Gottespräsenz schlechthin" erlebt „und damit als die wirksamste Heilsmaterie" – so der Kirchenhistoriker Arnold Angenendt.[60] Oder in der Formulierung von Carlo Ginzburg: Bezogen auf Christus sei die Eucharistie „*Präsenz* im stärksten Wortsinn. Die Präsenz Christi in der Hostie ist in der Tat eine Superpräsenz. Ihr gegenüber muß jede Evokation oder Manifestation des Heiligen – Reliquien, Bilder – verblassen."[61] Wie jedes Altarbild war die Sixtinische Madonna demnach auf etwas bezogen, vor dem sie verblaßte – allerdings, so glaube ich, war sie bezogen und verblaßte sie wirkungsvoller als bis dahin jedes andere.

---

58 Die Embleme entdeckte Grimme, auf die Porträtähnlichkeit wies Filippini hin. H. Grimme, „Das Rätsel der Sixtinischen Madonna", *Zeitschrift für bildende Kunst* LVII (1922), 41–49. F. Filippini, „Raffaello a Bologna", *Cronache d'arte* II (1925), 201–234, bes. 225 f. Für den Bart, den Julius zwischen Juni 1511 und März 1512 trug, siehe: M. J. Zucker, „Raphael and the Beard of Julius II.", *The Art Bulletin* LIX (1977), 524–532.

59 Thomas von Kempen, *Das Buch von der Nachfolge Christi* (Stuttgart 1950), 194–196.

60 Angenendt, *Geschichte der Religiosität*, 505.

61 C. Ginzburg, „Repräsentation. Das Wort, die Vorstellung, der Gegenstand", in: C. Ginzburg, *Holzaugen. Über Nähe und Distanz* (Berlin 1999), 97–119, bes. 112.

Der Maler läßt Unsichtbares erscheinen

Kurz vor der Sixtina hatte Raffael das Hochaltarbild für die römische Kirche S. Maria in Aracoeli gemalt (Taf. IX).[62] Es handelt sich um die sogenannte Madonna di Foligno, die schließlich in die Vatikanische Pinakothek gelangt ist. „Das ältere Bild *enthält* eine himmlische Erscheinung. Die ‚Sixtinische Madonna' ist eine solche."[63] So hat Belting das Verhältnis der beiden Gemälde zueinander bestimmt. Auch ansonsten werden Zusammenhänge kenntlich: Nicht nur haben wir es beidemal mit elaborierten Varianten dessen zu tun, was die Kunsthistoriker eine *Sacra Conversazione* nennen, Einzelheiten stimmen gleichfalls überein. Wie Sixtus in Dresden weist Franziskus in Rom aus dem Bild, ohne auch hier ein Hinaus „in die Betrachterwelt" oder ein Hinein „in die Kirche" zu meinen. Denn wenn Sixtus zu weit nach oben zeigt, dann zeigt Franziskus zu weit nach unten. Vermutlich ist die Altarmensa und damit die eucharistische Opferstätte gemeint. Und wie in Dresden, so eignet auch dem Christuskind in Rom etwas Todernstes. Es blickt aber nicht aus dem Bild heraus auf das Lettnerkreuz, das es in S. Maria in Aracoeli schwerlich gegeben hat. Für die liturgische Ausstattung der römischen und süditalienischen Kirchen war das Fehlen von Lettnern charakteristisch.[64] Das Kind blickt im Bild entweder auf das Handkreuz des hl. Franziskus oder - was in einer Franziskanerkirche besonders wirkungsvoll erscheinen mußte - auf seine Wundmale. Wir können also gut nachvollziehen, wie in Raffael bestimmte Ideen darüber reiften, auf welche Weise man das Vorwissen der Passion bildsprachlich

---

62 H. von Einem, „Bemerkungen zu Raffaels Madonna di Foligno", in: *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, ed. I. Lavin und J. Plummer (New York 1977), 131-142. R. Schumacher-Wolfgarten, „Raffaels Madonna di Foligno und ihr Stifter: Zu Ikonographie und Auftrag", *Das Münster* XLIX (1996), 15-23. S. de Blaauw, „Das Hochaltarretabel in Rom bis zum frühen 16. Jahrhundert: Das Altarbild als Kategorie der liturgischen Anlage", *Mededelingen van het Nederlands Instituut de Rome* LV (1996), 83-110, bes. 96-98.

63 Belting, *Bild und Kult*, 535. Vgl. auch Chr. Gardner von Teuffel, „Raffaels Römische Altarbilder: Aufstellung und Bestimmung", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* L (1987), 1-45, D. Arasse, „Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance: quattre images de Raphaël", *Mélanges de l'Ecole Français de Rome. Moyen âge, temps modernes* LXXXIV (1972), 403-492, und J. Shearman, „Raphael's Clouds, and Correggio's", in: *Studi su Raffaello*, ed. M. Sambucco Hamoud und M. L. Strocchi (Urbino 1987), 657-668.

64 Vgl. S. de Blaauw, *Cultus et decor. Liturgia et architettura nella Roma tardo-antica e medievale* (Vatikanstadt 1994), und E. DeBenedictis, *The Scuola Cantorum in Rome during the High Middle Ages* (Ph. D. Bryn Mawr 1983), bes. 178 (zur Situation in S. Maria in Aracoeli).

formulieren und deren eucharistische Permanenz vertieft ins Bewußtsein des Betrachters bringen könnte. Ein „Zirkel aus Blicken und Gesten"[65], die den Betrachter und das Allerheiligste einschließen, ist bereits konstituiert; nur schließt er bei der Sixtina auch noch das Lettnerkreuz ein. Schwieriger ist es, das überweltliche Erscheinen der Muttergottes hier und dort zu deuten. Oder anders gesagt: Bei der Madonna di Foligno ist die Erklärung einfach, so einfach, daß Zweifel naheliegen, ob diese Erklärung für die Sixtina etwas hergibt.

Im römischen Bild erscheint die Madonna nämlich gemäß der Gründungslegende von S. Maria in Aracoeli und demnach ortsspezifisch. Es war Kaiser Augustus, der am Tag von Christi Geburt vom Kapitolshügel aus folgendes sah (laut der Legenda Aurea):[66] „Da erschien am Mittag ein goldener Kreis um die Sonne und mitten in dem Kreis die allerschönste Jungfrau, die stand über einem Altar und hielt ein Kind auf dem Schoß." Nicht nur Raffaels Hochaltarbild zeigt die Muttergottes in der Gestalt ihrer Erscheinung am Ort, sondern das galt auch für die Apsisausmalung der Zeit um 1300, die zu Raffaels Zeit noch existierte. Vasari nimmt sie für Cavallini in Anspruch und charakterisiert das Thema so:[67] „la Nostra Donna col Figliuolo in braccio, circondata da un cerchio di sole." Und beidemal erschien die Madonna entsprechend der Vision „über einem Altar", nämlich über dem realen Hauptaltar der Kirche. Nun gibt es weder eine vergleichbare Erscheinungslegende für Piacenza, noch handelt es sich bei der Sixtina um eine Darstellung der Muttergottes von Aracoeli – schließlich fehlt die Sonnenscheibe.[68] Wenn man die Gemälde morphologisch aufeinander bezieht, läßt sich aber soviel sagen: In zwei Schritten entwickelt Raffael den Bildtyp der *Sacra Conversazione* weiter, wobei die Foligno-Madonna durch die Darstellung der Aracoeli-Vision die Richtung vorgibt. Der darauf folgende und für unser Problem entscheidende Schritt besteht darin, daß Raffael erstens alles Konkrete und empirisch Reale aus dem Altarbild herausnimmt – bis auf jene Dinge, die kaum

---

65 Shearman, *Only Connect*, 104.

66 *Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine*, übersetzt von R. Benz (Heidelberg 1984), 52.

67 Vasari, *Le vite*, ed. Bettarini und Barocchi, II, 187.

68 Vgl. auch Eberlein, „The Curtain", 74. Der Autor versucht einen Ablaß Sixtus' IV. auf die Sixtina zu beziehen: Wer ein Bild Marias verehre, das sie zeigt, wie sie in der Sonne steht, den Mond unter ihren Füßen und das Kind auf dem Arm, erhalte einen Sündennachlaß. Eindeutig wird das von Johannes geschaute „Apokalyptische Weib" beschrieben (Offenb. 12, 1–5), und ebenso eindeutig deckt sich diese Beschreibung nicht mit dem Aussehen der Sixtinischen Madonna.

zur Darstellung selbst zu gehören scheinen, sondern eher zur Welt des Betrachters und, wenn ich recht habe, zur Welt der Monstranz mit der Hostie: Mitra, Brüstung, Vorhang. Zweitens hat er die illusiven Effekte der Erscheinung eher reduziert. Die Gegenwart der Muttergottes wirkt im Dresdner Gemälde flüchtig und jedenfalls weniger substantiell als im Foligno-Altarbild, wo John Shearman von einer „meteorologischen Glaubwürdigkeit" der Vision gesprochen hat.[69] Im römischen Gemälde mag man, wenn auch innerbildlich inszeniert, den Fenster-Effekt angelegt sehen, erst im Dresdner wird er aufgegeben, und das heißt paradoxerweise in der Situation, in welcher er Autonomie und Überzeugungskraft hätte gewinnen können. Es ist deutlich, daß Raffael Eigenarten der Foligno-Madonna weiterentwickelt und gleichzeitig die Semantik auswechselt. Die Erscheinungsaspekte sehen im zweiten Bild nicht nur anders aus, ihnen eignet auch eine andere Funktion und ein anderer Verweisungszusammenhang. Es handelt sich um eine Visualisierung, die von externen Voraussetzungen und Motivationen weitgehend unabhängig geworden ist. Die weitergehende Auflösung der Engelsschemen in Lichteffekte mag man als Symptom für einen veränderten Realitätsbezug der ganzen Darstellung lesen.[70]

Über ein Scheinen, das weder die sichtbare Wirklichkeit wiedergibt noch Täuschung ist, handelt Thomas von Aquin an einer Stelle, mit der Raffael in Berührung gebracht worden sein kann, als er die *Disputa* und als einen der Teilnehmer des Gesprächs über das Altarsakrament den hl. Thomas malte.[71] Was dessen Auftritt rechtfertigte, sind neben dem Offizium zur Corpus-Domini-Liturgie, das er aus Anlaß des Wunders von Bolsena geschrieben hatte, jene Aussagen in der *Summa Theologica*, die ich im folgenden zusammenfasse: Thomas setzt sich dort mit einem anderen, nämlich visuellen Typus eucharistischer Wunder auseinander. Das Problem ist schon im Vorfeld schwierig: Bei der Transsubstantiation verwandeln sich Brot und Wein in Blut und Fleisch Christi – ja sogar in den ganzen Leib Christi einschließlich seiner Knochen und Sehnen, wie Thomas betont. Aber: „Von keinem leiblichen Auge kann der Leib Christi gesehen

69 Shearman, *Only Connect*, 102.

70 Vgl. M. Kemp, „In the Light of Dante. Meditations on Natural and Divine Light in Piero della Francesca, Raphael and Michelangelo", in: *Ars Naturam Adiuvans, Festschrift für Matthias Winner*, ed. V. v. Fleming und S. Schütze (Mainz 1996), 160–177, bes. 169.

71 Vgl. H. Pfeiffer, „Raffael und die Theologie", in: *Raffael in seiner Zeit*, ed. V. Hoffman (Nürnberg 1987), 99–117.

werden, so wie er in diesem Sakrament ist."[72] Die Hostie bleibt visuell und geschmacklich Brot - eine Evidenz, die jedoch Sinnestäuschung ist. „Gesicht, Gefühl, Geschmack trügen in Dir", singt Thomas in seinem Sakramentshymnus die Hostie an.[73]

Nun gab es aber auch und gar nicht selten Erscheinungswunder: In der Regel wurde von den Gläubigen statt der Hostie ein Kind gesehen. Interessanterweise widerfuhr das bedeutend häufiger frommen Frauen als frommen Männern, z. B. der Dominikaner-Tertiarin Margareta aus Città di Castello (1287–1320). Sobald sie, so wird berichtet, die erhobene Hostie anblickte, „semper Christum incarnatum clare videbat"[74]. Jedenfalls war es Konsens, daß solches geschehen konnte und geschah. Im Hochmittelalter wurde es auch verschiedentlich verbildlicht, so z. B. in einem Brevier aus Aldersbach (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 2640, fol. 15v.).[75] Eine Alternative stellte die seit dem 14. Jahrhundert verbreitete Legende von der Gregors-Messe bereit: Christus habe sich dem heiligen Papst als Schmerzensmann auf dem Altar gezeigt.[76] Diese Erscheinungswunder bedeuteten eine weitere intellektuelle Herausforderung für Thomas, den Systematiker. Seine alles andere als simple Lösung war: Auch in diesen Fällen bleibt die Hostie dem äußeren Schein nach Brot, den Visionären aber wird durch eine göttliche Manipulation ihrer Wahrnehmung die an sich nicht sichtbare Wahrheit scheinbar (!) sichtbar gemacht. Es handelt sich um Täuschung und auch wieder nicht, wenn die Gläubigen bei der Kommunion beispielsweise ein Kind sehen: „Denn eine solche Gestalt wird von Gott im Auge gebildet, um eine Wahrheit bildhaft darzustellen, nämlich um kundzutun, daß der Leib Christi in Wahrheit

---

72 Thomas von Aquin, *Die Geheimnisse der Eucharistie, III 73–83*. Die deutsche Thomas-Ausgabe. Vollständige, ungekürzte deutsch-lateinische Ausgabe der Summa Theologica XXX (Salzburg und Leipzig 1938), 112 (qu. 76, 7): „A nullo autem oculo corporali corpus Christi potest videri, prout est in hoc sacramento […]."

73 „Visus, tactus, gustus in te fallitur." Zit. nach Schott, *Meßbuch* (1936), [156].

74 „Vita B. Margaritae virginis de Civitate Castelli", in *Analecta Bollandiana*, XIX (1990), 21–36, bes. 26. C. W. Bynum, „Women Mystics and Eucharist Devotion in the Thirteenth Century", *Women's Studies* XI (1984), 179–214. P. Browe, *Die eucharistischen Wunder des Mittelalters* (Breslau 1938), 100 ff. L. Sinanoglou, „The Christ Child as Sacrifice: A Medieval Tradition and the Corpus Christi Plays", *Speculum* XLVIII (1973), 491–509.

75 *Eucharistia. Deutsche eucharistische Kunst* [Ausstellungskat.] (München 1960), 49 f., Abb. 4.

76 U. Westfehling, *Die Messe Gregors des Großen. Vision – Kunst – Realität* (Köln 1982).

unter diesem Sakramente ist."[77] Man könnte auch sagen: Gott malt unmittelbar auf der Netzhaut des begnadeten Betrachters eine Wahrheit, die ebenso wahr wie optisch nicht gegeben ist, und übermalt damit die ursprüngliche und reguläre Sinnestäuschung, die uns Brot statt Fleisch sehen läßt. Ein Florentiner Illuminator hat das um 1400 auf eine etwas vertrackte Art in einem Exemplar der *Revelationes* der Birgitta von Schweden dargestellt (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 498, fol. 4v., Abb. 16): Links unten sehen wir, was Birgitta bei der Messe sah. Zuerst erblickte sie ein Feuer, dann an der Stelle der Hostie einen Jüngling „von wunderbarer Schönheit", der sich als Christus zu erkennen gab.[78] Rechts wird uns erläutert, wie diese Vision zustande kam, nämlich durch Strahlen, die Christus und Maria in Birgittas Augen senden.[79]

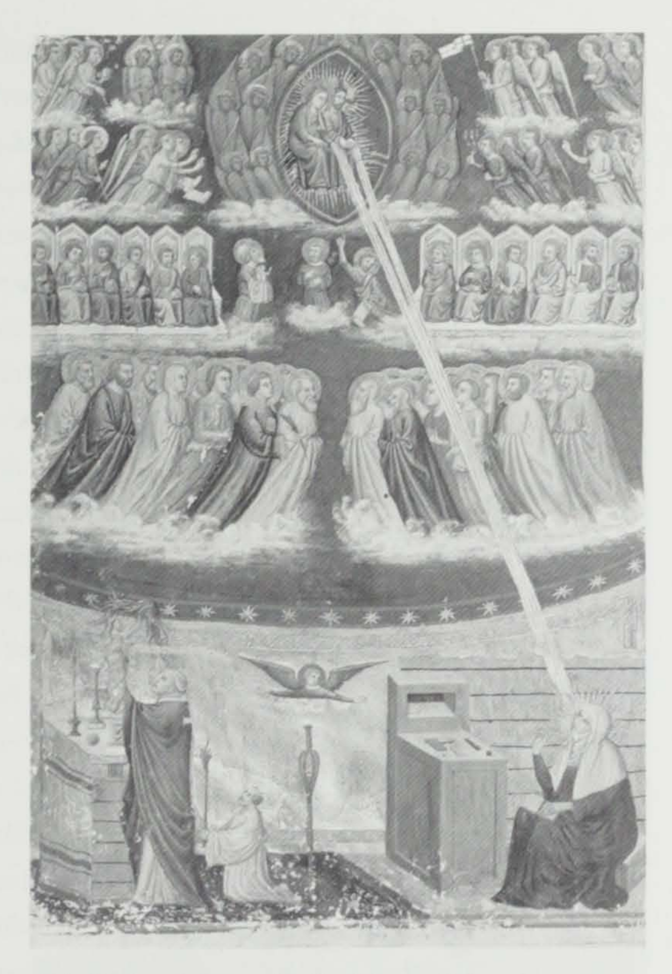


Abb. 16: Revelationes der Birgitta von Schweden. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 498, fol. 4v.

Was die himmlischen Mächte auf die dargestellte Weise unmittelbar taten, das tat Gottes Diener, der Florentiner Priester und Buchmaler Ricciardo di Nanni, mittelbar. Er malte etwas Unsichtbares statt mit Strahlen auf die Netzhaut mit Farben auf Pergament, als er 1473 für die Servitenkirche Ss. Annunziata ein Gra-

---

77 Thomas, *Geheimnisse*, 116 (qu. 76, 8): „[…] quia talis species divinitus formatur in oculo ad aliquam veritatem figurandam, ad hoc scilicet quod manifestatur vere corpus Christi esse sub hoc sacramento."

78 *Revelationes* VI, 86. Zit. nach: T. Nyberg, „Birgitta von Schweden – die aktive Gottesschau", in: *Frauenmystik im Mittelalter*, ed. P. Dinzelbacher und D. R. Bauer (Ostfildern 1985), 275–289, bes. 276 f.

79 M. Camille, *Gothic Art. Glorious Visions* (New York 1996), 19 f.



Abb. 17: Ricciardo di Nanni, Graduale. Ss. Annunziata, Graduale D, fol. 71

duale auszuschmücken hatte (Abb. 17). Die Initialminiatur zur Fronleichnamsliturgie (Ss. Annunziata, Graduale D, fol. 71) ist jener ein Jahr jüngeren in Bologna gut vergleichbar: Wieder ist das zur Verehrung ausgesetzte Sakrament dargestellt.[80] Ricciardo zeigt die Situation jedoch in optischer und geistiger Nahaufnahme, er stellt den geistlichen Benützern des Buchs vor Augen, was die beiden Priester Crivellis möglicherweise sehen würden, wenn sie über ein *occhio spirituale* im Sinn Savonarolas (S. 142) oder gar über eine regelrechte Begnadung wie Margarete von Città di Castello oder Birgitta von Schweden verfügten: statt der Hostie steht der leidende Christus auf der Patene. Sein Erscheinen lehnt sich an die Gregor-Vision an, ohne sie ausdrücklich zu benennen; im Spiel ist auch das in der Toskana verbreitete Thema der *Effusio sanguinis.* [81] Es ist naheliegend anzunehmen, daß die sonderbare Bilderfindung mit der priesterlichen Berufung und sakramentalen Professionalität des Malers sowie mit seiner scholastischen Bildung zu tun hat. Das sind Bedingungen, die wir bei Raffael nicht voraussetzen dürfen.

---

80 M. Levi d'Ancona, *Miniatura e miniatori a Firenze dal XIV al XVI secolo* (Florenz 1962), 229-232, 342. *La chiesa e la città a Firenze nel XV secolo*, ed. G. Rolfi u. a. (Ausstellungskatalog) (Florenz 1992), 123-125.

81 U. Middeldorf, „Un rame inciso del Quattrocento", in: U. Middeldorf, *Raccolta di Scritti that is Collected Writings*, II (Florenz 1980), 275-285. G. Savonarola, *Se tu non hai carità, tu non sei vero cristiano. Tre prediche*, ed. P. Viti (Florenz 1998), 137.

Andererseits darf man wohl feststellen, daß das Argument des Aquinaten, die Eucharistie enthalte ein unsichtbares Potential, das sichtbar werden könne, in der Klerikergesellschaft um Julius II. Standardwissen war und anders als manches andere, was aus diesem *brain trust* in seine Bilder einfloß, für einen Künstler faszinierend gewesen sein muß. Erscheinen zu lassen, was nicht anwesend oder nicht sichtbar anwesend ist - so kann man die Tätigkeit des Malers wohl charakterisieren. „Absentes pictura praesentes esse faciat“ (Abwesendes anwesend zu machen), diese geradezu göttliche Macht besitze die Malerei, sagte in seinem einschlägigen Traktat Alberti.[82] Und ein Vierteljahrhundert nach Raffaels Tod heißt es noch konsequenter über die Tätigkeit der Maler: „fanno parere quello che non è.“ („Sie lassen Nicht-Existentes erscheinen“). Im Rahmen der Paragone-Debatte bildete dieser Satz laut Benedetto Varchis Traktat von 1546 *das* Argument: Gerade die Fähigkeit, nicht vorhandene Substanz erscheinen zu lassen, mache die Malerei der Bildhauerei überlegen.[83] Beide Feststellungen laufen nicht auf die Feststellung des Aquinaten hinaus und zeigen doch deren Relevanz auf, sobald über die Repräsentation des Numinosen nachgedacht wird.

Ich glaube, daß uns die Thomas-Stelle helfen kann, ein visuelles Medium zu verstehen, das auf die „Superpräsenz“ des Allerheiligsten in ebenso origineller wie wirkungsvoller Weise reagiert. Die Inszenierung der Sixtina wäre vor diesem Hintergrund nicht als Darstellung einer überweltlichen Erscheinung oder als Verheißung einer solchen Erscheinung zu verstehen. Vielmehr handelt es sich darum, bestimmte Wahrheiten für den Bildbenutzer sichtbar zu simulieren, die in seiner Vorstellung unhinterfragbar gegeben sind - aber unter normalen Umständen eben unsichtbar bleiben. Wahrheit ist die Anwesenheit Christi, wenn die Eucharistie gefeiert oder das Allerheiligste ausgesetzt wird - und daß diese Anwesenheit gerade auch in Kindsgestalt erlebt werden kann, bezeugen die Mystiker und Mystikerinnen; Wahrheit ist, daß Maria ihn für die Gläubigen darbringt. „Süß wie Honig“ sei die Eucharistie, sagt Bonaventura, der gleichfalls in der Disputa auftritt, „Honig hergestellt von unserer Biene, der Jungfrau Maria“ [84]. Wahrheit ist, daß Sixtus und Barbara anwesend sind, denn die Kirche von S. Sisto besitzt ihre Gebeine; Wahr-

---

82 Leon Battista Alberti, *On Painting and on Sculpture. The Latin Texts of De Pictura and De Statua*, ed. C. Grayson (London 1972), 60.

83 *Scritti d'arte del Cinquecento III: Pittura e Scultura*, ed. P. Barochi (Turin 1978), 524–544, bes. 529.

84 Bonaventura, *Opera omnia*, ed. A. Parma, V (Quaracchi 1896), 559 *(Sermo III de Sanctissimo corpore Christi)*: „Hoc mel produxit apis nostra, Virgo Maria.“

heit ist schließlich die Anwesenheit der Engel – mindestens während der Messe und insbesondere während der Wandlung. Es sei hier nur daran erinnert, daß das *Sanctus* als gemeinsames Singen einer Gemeinde aus Menschen und Engeln erlebt sein will. In diesem Fall ist der Konsens, daß die Engel zwar zu Hunderten anwesend sind und singen, dies aber unsichtbar und unhörbar tun, ebenso unausweichlich wie etabliert.[85] All das waren für Raffael und das Zielpublikum des Gemäldes Gegebenheiten. Aber im Sinn eines Abbildens authentisch darstellbar waren die meisten davon nicht. Statt dessen – so die These – ließ sie der Maler fiktional und in einer auf Durchschaubarkeit hin angelegten Weise erscheinen. Von Fiktionalität und Durchschaubarkeit spreche ich, weil, was die Mönche und Gläubigen sahen, weder als Vision durch die Bezugnahme auf den Bericht eines Heiligen beglaubigt ist, noch als Bild durch eine Tradition und deren Referenz auf ein Urbild. Der Bezug zur Foligno-Madonna, der nicht vergessen werden soll, ist ja tatsächlich ein negativer: Raffaels Fassung der Aracoeli-Vision im römischen Gemälde bildete nicht mehr als den Ausgangspunkt für den Entwurf von etwas ganz anderem: einem ortslosen Sichtbarwerden Christi, der Heiligen und Engelsscharen in Malerei, das allein durch die Liturgie motiviert ist, in Verbindung mit der Eucharistie aber sicher große Überzeugungskraft entfaltete.

Ein Medium für Kleriker und Laien

Um auf Beltings Sichtweise zurückzukommen: Sie stellt die Grundlage für den medienkritischen Blick auf das Gemälde bereit, denn durch sie wurde die Naivität der Auffassung offenkundig, das Bild bilde etwas ab – und wenn es sich um eine ausgedachte Vision handelt. Daß visuelle Medien immer etwas abbilden, ist eine ebenso phantasielose und fragwürdige Gewißheit wie die, daß sie immer auf Texten fußen. Raffaels Gemälde ist weder Bild im Sinn einer Abbildung, noch ist es Bild im Sinn der Nachbildung eines heiligen oder kultischen Urbildes (wie dies auf Madonnenbilder gemeinhin zutrifft).[86] Die von Belting entwickelte

85 H. Düllmann, „Engel und Menschen bei der Meßfeier", *Divus Thomas* XXVII (1949), 281–292, 381–411.

86 Praters Vorschlag, die Muttergottes des Dresdner Gemäldes reproduziere die *Madonna di Costantinopoli* in S. Giustina in Padua, vermag ich nicht zu folgen. Prater, „Jenseits und diesseits des Vorhangs", 132.

Alternative muß allerdings gleichfalls in Frage gestellt werden: Daß die Sixtinische Madonna als ein Ideenbild platonischer Observanz verfaßt sei, glaube ich ebensowenig wie die These, daß gerade dies einen zukunftsweisenden Zug in ein „Zeitalter der Kunst" bedeute.

Es spricht viel dafür, wenn man, statt ideengeschichtlich zu argumentieren, Prater folgt und in der konsequenten Ausrichtung auf den liturgischen Raum eine zentrale Qualität und Besonderheit des Dresdner Gemäldes erblickt. Konstituierend für seine mediale Erscheinung und intendierte Wahrnehmung ist in meinen Augen aber der Bezug zur Eucharistie, der in die liturgische Ausrichtung eingebunden ist. So ist es möglich, das Gemälde als eine Art autonome Visualisierung zu verstehen. Vom Inhalt her ist sie ähnlich unspezifisch ausgefallen wie die beiden eucharistischen Bilder der Stanzen, mit welchen sich die Bedeutung der Thematik für den Auftraggeber belegen läßt. Spezifisch und ohne unmittelbare Voraussetzung ist demgegenüber, daß Raffael ein eigenes Medium kreiert hat und daß die mediale Ebene weitgehend auch die Ebene der Veranschaulichung ist. Medium und Gegenstand fallen zusammen in jenem unbegründeten Sichtbarwerden, von dem ich annehme, daß es einige der Geheimnisse des eucharistischen Sakraments einfangen soll, wie Thomas von Aquin und die Kirche sie sahen.

Wer nun versuchen wollte, Beltings These und die hier vorgetragene miteinander auszusöhnen, könnte etwa den von Julius II. geförderten Augustinermönch und Reformtheologen Aegidius von Viterbo ins Spiel bringen. Dieser unternahm es, den Neoplatonismus des Marsilio Ficino in die nach wie vor scholastisch dominierte Theologie seiner Zeit einzubinden, und machte damit großen Eindruck.[87] Mir scheint es aufschlußreicher, die Gegensätze herauszuarbeiten: Indem Belting platonisches Denken ins Zentrum rückt, tauscht er das hergebrachte künstlerische Steuerungselement, das man „religiösen Bildgebrauch" nennen könnte, gegen ein anderes aus, das mit dem Siegeszug des Humanismus zu tun hat und mit spezifisch neuzeitlichen Bildungsvorstellungen zusammengeht.

---

87 *Theologische Realenzyklopädie* IX (Berlin und New York 1982), 301–304 (R. Bäumer). G. Signorelli, *Il Cardinale Egidio da Viterbo. Augustiniano, umanista e riformatore (1469–1532)* (Florenz 1929). I. D. Rowland, „The intellectual Background of the School of Athens: Tracking Divine Wisdom in the Rome of Julius II", in: *Raphael's „School of Athens"*, ed. M. Hall (Cambridge 1997), 131–170.

Der Renaissancekünstler als Gelehrter und Vorkämpfer des modernen säkularen Menschenbildes: Im Hintergrund von Beltings Interpretationsangebot entfaltet sich der Kanon von Gewißheiten, die Jacob Burckhardt mit seinem Buch *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) und insbesondere mit den letzten Kapiteln dieses Buches dem bürgerlichen Zeitalter geschenkt hat. „We take the Renaissance, as a phase of cultural history, so much for granted that we do not realize how many of our assumptions we owe to Burckhardt"[88], bemerkte der britische Historiker Hugh Trevor-Roper 1984. Wenn man nicht wie er einen Festvortrag hält, bleibt hinzuzufügen: Es läßt sich schwer feststellen, wieviel von diesen Gewißheiten jeweils falsch und richtig, was Ideologie und was Empirie ist.[89] Grundsätzlich stehen drei wichtige Konzepte, die Burckhardts Thesen tragen, seit einigen Jahrzehnten im Gegenwind der historischen Forschung, und zwar neben dem Konzept von den Epochenwenden überhaupt[90] und dem Konzept von der Geburt des Individualismus in der italienischen Renaissance[91] auch das Konzept von einem neuen Heidentum als Träger dieser Kultur.[92]

Ich behaupte, daß sich die Steuerungselemente bei Raffaels religiöser Malerei gegenüber den Kultmedien des hohen Mittelalters nicht grundsätzlich verändert haben. Nach wie vor stehen im Mittelpunkt die Annahmen von Künstler und Auftraggeber über den frommen Bildgebrauch. Allerdings gibt es Hinweise darauf, daß die Erwartungen an die Medien höher und die Verflechtungen mit der Liturgie im 15. Jahrhundert enger geworden sind. Darauf deuten z. B. die hypertrophen Flügelaltäre, die in Deutschland und in den Niederlanden entstanden. Sie gestalten gerade auch das Thema der Eucharistie aus - freilich stets mit vielen komplizierten

---

88 H. Trevor-Roper, „Jacob Burckhardt. Lecture on a Master Mind", *Proceedings of the British Academy* LXX (1984), 359-378, bes. 367.

89 C. Farago, „The Status of the ‚State as a Work of Art'. Re-Viewing Burckhardt's Renaissance from the Borderlines", in: *Cultural Exchange between European Nations During the Renaissance*, ed. G. Sorelins und M. Srigley (Uppsala 1994), 17-32.

90 Vgl. z. B. St. Skalweit, *Der Beginn der Neuzeit. Epochengrenze und Epochenbegriff* (Darmstadt 1982).

91 C. Morris, *The Discovery of the Individual, 1050-1200* (London 1972).

92 M. P. Kistner, *A Study of Anti-Catholic Bias Contained within Jacob Burckhardt's The Civilization of the Renaissance in Italy*. MA University of North Texas (1996). J. Traeger, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels* (München 1997) bes. 11-18. Heuristisch wirksamer als der Begriff *katholisch* ist wohl der Begriff *kirchlich*. Siehe auch die Beiträge in dem Sammelband: *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed. T. Verdon und J. Henderson (Syracuse, N. Y. 1990).

und beweglichen Bildern, statt mit einem feststehenden und scheinbar einfachen, wie es die Sixtina ist. Ein gutes Beispiel gibt Riemenschneiders Heilig-Blut-Altar in Rothenburg ob der Tauber (1501–1504, Abb. 18): Er erlaubte eine feierlich inszenierte Aussetzung des *Corpus Christi* zwischen knienden Engeln in der Predella – entweder dauerhaft oder aus Anlaß spezieller Sakramentsandachten. (Bedauerlicherweise muß man auf historische Aufnahmen zurückgreifen, wenn man das Mittelstück der Predella leer und aufnahmebereit für das Allerheiligste zeigen will. In neuerer Zeit wurde dort nämlich ein Kreuz befestigt.) Im Gesprenge präsentiert das Retabel eine Heilig-Blut-Reliquie. Und beides kommentiert es mit einer ganzen Reihe von lehrhaften und Andachtsbildern, die man durch Zuklappen der Flügel in der Fastenzeit großenteils verschwinden lassen konnte.[93] Auf eine gleichzeitig einfachere und kompliziertere Weise scheint sich in der Sixtina eine ähnlich intensive Begegnung mit der Liturgie zu verwirklichen.



Abb. 18: Tilman Riemenschneider, Heilig-Blut-Altar. Rothenburg ob der Tauber, St. Jakob

93 B. Welzel, *Abendmahlsaltäre vor der Reformation* (Berlin 1991), 116–131. J. Bier, *Tilmann Riemenschneider. Die reifen Werke* (Augsburg 1930), S. 21–43. Siehe auch B. G. Lane, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting* (New York 1984) und A. Laabs, „Das Retabel als Schaufenster zum göttlichen Heil. Ein Beitrag zur Stellung des Flügelretabels im sakralen Zeremoniell des Kirchenjahres", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* XXIV (1997), 71–86.

Gesteigerte Erwartungen und enge Bezüge zur Liturgie verrät aber auch die Beobachtung, daß die Assunta in der Frari-Kirche nicht nur das Altarbild des Sanktuariums ist, sondern sich durch den weit geöffneten Lettner hindurch ebenso an die Gemeinde im Langhaus wendet (Abb. 4). Das war keine Neuerung der Frari und des frühen 16. Jahrhunderts, aber auch nicht hergebracht. Im Hochmittelalter waren Lettner und Gestühl in der Regel zwei getrennte Strukturen gewesen und das Gestühl ein U-förmiges, nur in Richtung Hochaltar offenes Gehäuse. Studieren läßt sich eine solche Situation z. B. noch im Ostchor des Naumburger Doms: es existiert keinerlei Blickverbindung zwischen Laienraum und Hochaltar (S. 33). Für die transparente Form wie in der Frari-Kirche gibt es seit dem 15. Jahrhundert Beispiele sowohl nördlich als auch südlich der Alpen.[94] Hingewiesen sei hier nur auf das, was über den zerstörten Renaissancelettner des Santo in Padua bekannt ist, der jahrhundertelang Donatellos Bronzekreuz trug. Der gotische Lettner der Franziskanerkirche, für den das Kreuz bestimmt gewesen war, wurde 1486 niedergelegt, weil, wie es im Beschluß der *Opera* heißt, der Blick in den Chor „durch die Säulen, die das Bild unseres Herrn Jesus Christus tragen, verdeckt wird"[95]. Der neue Lettner, auf den man das Kreuz übertrug, öffnete sich in einem gewaltigen Bogen zum Chor hin. Das ist durch eine Grundrißzeichnung überliefert (Florenz, Uffizien Nr. 1868 A) sowie durch eine Beschreibung des späten 16. Jahrhunderts, wo von einer Öffnung in der Form „d'una gran porta" die Rede ist.[96] Die Formulierung erinnert an die Situation in der Frari-Kirche. Und ähnlich möchte ich den architektonischen Zusammenhang rekonstruieren, in dem die Sixtina präsentiert wurde. Daß sie auf Fernansichtigkeit berechnet ist und die Ausdruckswerte der Gesichter insbesondere von Mutter und Kind aus erheblicher Distanz lesbar gemacht sind, wurde von John Shear-

94 Die italienischen Beispiele finden sich zusammengestellt bei M. B. Hall, „The Ponte of S. Maria Novella: The Problem of the Road Screen in Italy", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXVII (1979), 157-173, bes. 169 ff.

95 „Cum notum sit ad maximum decus et ornamentum templi Divi Antonii accessisse pulcritudinem et mirandam operam ipsius chori, quae tamen velatur per columpnas substinentes ymaginem D. N. Y. Christi crucifixi et tanquam gemma sub vellis abscondita est." Zit. nach: A. Sartori, „Documenti riguardanti Donatello e il suo altare di Padova", *Il Santo* I (1961), 37-99, bes. 34 f. Zum Kreuz: A. Rosenauer, *Donatello* (Mailand 1993), 201, 232.

96 V. Herzner, „Donatellos pala over ancona für den Hochaltar des Santo in Padua", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXXIII (1970), 89-126, bes. 93f. (mit einer etwas anderen Interpretation der von ihm herangezogenen Dokumente). Das Zitat nach V. Polidoro, *Le religiose memorie. Nelle quali si tratta della Chiesa del glorioso S. Antonio Concessore da Padova* (Venedig 1590), 27 v.

man bereits vermerkt. Im Bildausschnitt wird sichtbar, wie sehr Raffael die Augen, Nasen und Münder und damit die Teile, die Ausdruck schaffen, vergrößert hat (Abb. 2).[97] Die Doppelfunktion für ein Publikum vor und hinter dem Lettner dürfte gleichzeitig eine der Voraussetzungen für die Bezugnahme auf das Lettnerkreuz sein. Offenbar überwindet Raffaels Hochaltarbild die außerhalb von Rom und Süditalien übliche Trennung der Kirchen in Sanktuarium und Laienraum. Damit deutet sich aber eine neue Rolle der Chorliturgie als Seelsorge für die Laien an, und man kann geradezu von einem prototridentinischen Phänomen sprechen. Es fügt sich in die von Julius II. und Aegidius von Viterbo mitgetragenen kirchlichen Reformen des frühen 16. Jahrhunderts ein. Sie mündeten 1512 in die Bemühungen des fünften Lateranskonzils, entglitten aber 1517 in Deutschland mit weltgeschichtlichen Folgen der Kontrolle durch die Kurie.[98] Vielleicht darf man also doch humanistische Vorstellungen mit der *Sixtina* verknüpfen, aber es handelt sich dann um Spurenelemente einer kirchlichen, auf Reform gerichteten Intellektualität.[99]

Zum Schluß möchte ich das Problem der Rezeptionsunterschiede zwischen damals und heute ansprechen. Das Gemälde wurde in Rom und im päpstlichen Auftrag gemalt, eine Situation, die sicher half, Raffaels Experiment zu legitimieren. Aber das Bild war nicht für Rom bestimmt, sondern ein Geschenk, das in eine norditalienische Provinzstadt ging. Nicht ausschließen läßt sich, daß die Mönche in Piacenza es als ein Danaergeschenk empfingen oder mindestens verunsichert waren. Und darauf gibt es in der Tat einen Hinweis. Das Gemälde wurde um ein zweites, lünettenförmiges, ursprünglich rundbogig schließendes Bild ergänzt, das ein einheimischer oder jedenfalls norditalienischer Maler schuf.[100] Seit 1698 war es im neuen Chor von S. Sisto in Piacenza so über der *Sixtina* und später über ihrer Kopie montiert, daß die Darstellung Raffaels Darstellung nach oben fortzusetzen scheint (Abb. 19). Es ist anzunehmen, daß diese Situation der ursprünglichen Zueinanderordnung der Gemälde entspricht, wie sie 1513 oder 1514 bei Eintreffen von Raffaels Werk in Piacenza konzipiert wor-

97 Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen*, 136.

98 R. J. Schoeck, „The Fifth Lateran Council: Its Partial Successes and its Larger Failures“, in: *Reform and Authority in the Medieval and Reformation Church*, ed. G. F. Lytle (Washington 1981), 99–126, bes. 115 f.

99 J. F. D'Amico, *Renaissance Humanism in Papal Rome* (Baltimore 1983), 212–240.

100 Arisi, *La chiesa e il monastero di S. Sisto*, 148 f.



Abb. 19: Piacenza, S. Sisto. Hochaltar mit Kopie der Sixtinischen Madonna

den war. Die beiden Engel, die eine Krone über die Muttergottes halten, geben der *Sixtina* dabei eine stärker marianische Wendung, und sie motivieren das unmotivierte Schweben auf den Wolken im Sinn einer Himmelfahrt. Natürlich bedeutete dieser Versuch einer Konkretisierung tatsächlich eine Verunklärung von Raffaels Konzept, wie auch immer man es bestimmt.

Ich würde sagen, hier wird deutlich: Die Benediktiner in Piacenza wollten ein *Bild* (der *Regina Angelorum* oder der *Assunta*) und damit genau das, was Raffael in Rom *nicht* gemalt hatte. Daß das Gemälde seit dem 19. Jahrhundert als ein Musterexemplar von Bild gilt, zeitweilig sogar „das erste Bild der Welt" tituliert wurde (das erste dem künstlerischen Rang nach, versteht sich),[101] hat demnach nicht mit der Zielrichtung von Raffaels Medienexperiment zu tun, sondern mit einer Wandlung des Bildbegriffs von Medium zu Werk und von funktional zu autonom. Gerade Züge, welche die Mönche als nicht bildgemäße mutmaßlich gestört haben, konnten jetzt als Gesten souveräner Konzeption gelesen werden. Beispielhaft das Engelspaar (Abb. 3): Entlassen aus der medialen Funktion als liturgische Staffage, wird an ihnen etwa gerühmt, „wie Raffael ganz auf das Liebliche und Kindliche eingeht, wie wenn

101 So Carl Gustav Carus 1857. Ladwein, *Raffaels Sixtinische Madonna*, 82 f.

er nichts anderes im Sinne hätte, als auch den Kindern eine Freude zu machen"[102]. Dies war dann nicht der Eintritt eines Altarbildes ins „Zeitalter der Kunst" (ich halte es tatsächlich für wenig aussagekräftig, wenn man mit dieser Abstraktion ein Renaissance-Phänomen zu erfassen versucht, wie Belting das tut), aber in den Geltungsbereich der bürgerlichen Kultur, wo Kunstwerke dazu da sind, Freude zu machen - auch Kindern.

---

102 Th. Hetzer, *Die Sixtinische Madonna* (Frankfurt a. M. 1947), 20. Zur trivialen Rezeptionsgeschichte der Engelchen neuerdings: A. und K. Baeumerth, *Die Engel der Sixtina. Eine deutsche Karriere* (München 1999).



Altargucker und Predigtlauscher

Anton Pilgrams Selbstbildnisse in St. Stephan, Wien

„Im Mittelalter lagen die beiden Seiten des Bewußtseins – nach der Welt hin und nach dem Innern des Menschen selbst – wie unter einem gemeinsamen Schleier träumend oder halbwach. Der Schleier war gewoben aus Glauben, Kindesbefangenheit und Wahn; durch ihn hindurchgesehen erschienen Welt und Geschichte wundersam gefärbt, der Mensch aber erkannte sich nur als Rasse, Volk, Partei, Korporation, Familie oder sonst in irgendeiner Form des Allgemeinen. In Italien zuerst verweht dieser Schleier in die Lüfte; es erwacht eine *objektive* Betrachtung und Behandlung des Staates und der sämtlichen Dinge dieser Welt überhaupt; daneben aber erhebt sich mit voller Macht das *Subjektive*; der Mensch wird geistiges *Individuum* und erkennt sich als solches. So hatte sich einst erhoben der Grieche gegenüber den Barbaren, der individuelle Araber gegenüber den andern Asiaten als Rassenmenschen."[1]

Derart formulierte Jacob Burckhardt 1860 die wirkmächtigste These seines Buches über *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Die sprachliche Erscheinungsform und der rasche Durchmarsch von „Glaube" zu „Kindesbefangenheit und Wahn" erschließen den Text des Historikers als entschieden an eine bestimmte Kultur gebunden, und zwar an die von Protestantismus und Aufklärung geprägte Patrizierkultur im eidgenössischen Stadtstaat Basel.[2] Die Erwähnung von „Rasse" verweist daneben auf die laufende Diskussion über Burckhardts Antisemitismus. „Politisch dachte Burckhardt betont antiliberal, antidemokratisch und antikapitalistisch, aber eben auch antiemanzipatorisch und antisemitisch" (Aram Mattioli).[3] Man mag das damit entschuldigen, er sei eben auch ein Produkt seiner Umwelt gewesen. Sollte das dann aber nicht ebenso für die in den zitierten Sätzen enthaltene, alles andere als naheliegende Vorstellung gelten, das Individuum sei eine Gattung Mensch, die zu einer bestimmten Zeit und an einem

---

1 J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (Stuttgart 1988), 99.

2 L. Gossman, *Basel in the Age of Burckhardt. A Study in Unseasonable Ideas* (Chicago und London 2000), 282–295.

3 Mattiolis Artikel in der *Zeit* zit. nach: B. Roeck, „Der Kopf auf dem Tausender ist kein Fehldruck", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (16. November 1999, Nr. 267), 52.

bestimmten Ort geboren wurde, nämlich im Italien der Renaissance, und seitdem die Eidgenossenschaft und unseren Planeten regiert? Übrigens hat Burckhardt seinem Freund Ernst Walser gegenüber diese These noch selbst relativiert: „Wisse Sie, mit däm Individualismus - i glaub ganz nimmi dra; aber i sag nit, si hän gar e Fraid."[4]

In den letzten Jahrzehnten hatten mehr als die Historiker die weniger bedenklichen Kunsthistoriker an der These ihre Freude. Stärker von Hegels Geschichtsvorstellungen geprägt als der reife Burckhardt selbst, geht es ihnen einerseits um das Phänomen des Bildnisses, dessen Entstehen und Verbreitung man sich nach dem Motto „Die Menschheit bedurfte seiner, und alsbald war es da" mit dem Auftreten des autonomen Individuums verknüpft denkt. Andererseits geht es ihnen um das Künstlerindividuum. Mit Gottfried Boehm kann man die beiden Felder auch vernetzt sehen: „Liegt im Bildnis diese Autonomie [...], dann erfordern diese Werke zu ihrer Herstellung wie zu ihrer Betrachtung gleichfalls selbständige Individuen."[5] Dabei weisen die Künstlerindividuen negative und positive Eigenschaften in angeblich besonders reicher Fülle auf: z. B. die Neigung zu Saumseligkeit, Zügellosigkeit und Geiz, aber auch den Willen zur Selbsterkenntnis, ein ausgeprägtes Selbstwertgefühl und natürlich - Genie.[6] Ob es wirklich die vertraute italienische Renaissance war, die diesen Menschentyp erst schaffen mußte, steht inzwischen allerdings auf breiter Front in Frage. So wurden etwa in Folge der Entdeckung einer „Renaissance des 12. Jahrhunderts" von den Historikern auch Belege für einen hochmittelalterlichen Individualismus gefunden.[7] Es steht uns also offen, daran zu zweifeln, daß das Phänomen überhaupt in der gedachten Weise kulturabhängig ist. Vielleicht ist kulturabhängig auch nur die Form der Überlieferung und Interpretation bestimmter Verhaltensweisen.

Auf jeden Fall sind aber Zweifel angebracht, ob Burckhardt das Phänomen mit der richtigen Epoche verknüpft. Dabei ist zu beachten, daß manches einschlägige Phänomen auf dem Gebiet der Kunstgeschichte, das Generationen von Gelehrten als spezifisch neuzeitlich interpretierten und dabei mit den Forschungspara-

---

4 Zit. nach Werner Kaegis Einleitung zu E. Walser, *Gesammelte Schriften zur Geistesgeschichte der Renaissance* (Basel 1932), XXXVII.

5 G. Boehm, *Bildnis und Individuum* (München 1985), 18.

6 R. und M. Wittkower, *Born under Saturn* (London 1963). *Dictionary of the History of Ideas*, ed. Ph. P. Wiener, II (New York 1973), 297-312 (R. Wittkower).

7 A. J. Gurjewitsch, *Das Individuum im europäischen Mittelalter* (München 1994).

digmen über Individualismus und Renaissance koppelten, gleichfalls weit ins Mittelalter zurückverfolgt werden kann. Ich denke an Selbstbildnisse und Signaturen. Wenn Peter Cornelius Claussen 1981 feststellte: „Seine Blüte, seinen höchsten Anspruch erlebte das epigraphische Künstlerlob (und Eigenlob) im 12. und 13. Jahrhundert", dann konnte das für die Bewertung der herkömmlichen Zuschreibungen an die Renaissance nicht ohne Folgen bleiben.[8]

So erstaunt es nicht, daß neuerdings Michael Camille Umrisse des Individualismus-Theorems an das Konzept Gotik gebunden und das letzte Kapitel seines Buches *Gothic Art. Glorious Visions* (1996) den „New Visions of the Self" gewidmet hat. Ein Beispiel, das er verwendet, ist der sogenannte Fenstergucker im Stephansdom in Wien, der mit guten Gründen als ein Selbstbildnis des Bildhauers und Architekten Anton Pilgram gilt (Taf. XI). Pilgrams 1513 entstandenes und besser gesichertes Selbstbildnis am Orgelfuß von St. Stephan erwähnt er gleichfalls (Taf. X).[9] Beide Köpfe beeindrucken durch ihre im einen Fall offen zur Schau gestellte, im anderen Fall unterschwellig präsente Emotionalität. Nicht unähnlich Burckhardt verweist Camille auf ökonomische und soziale Zusammenhänge als Voraussetzung einer neuartigen Haltung der Künstler. Sie besteht in folgendem:[10] „Das Selbst wurde Gegenstand der Darstellung - Künstler bezogen sich als Urheber in die Werke ein, die sie schufen. Dadurch wurden sie ein weiterer Typus eines internen Betrachters wie der Stifter oder Auftraggeber [Camille spielt hier auf Stifterbilder an]. Nur blickt eine größere Zahl von ihnen heraus auf den Betrachter, als ob sie zwischen dem Bild und der äußeren Wirklichkeit stünden. Wie Johannes, der die Apokalypse schaute, wurden sie zu Mittlern zwischen Bild und Welt. Das gilt für Anton Pilgram [...]." Wenn ich recht verstehe: Pilgram setzt die Darstel-

---

8 Peter Cornelius Claussen, „Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie", in: *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*, ed. D. Clausberg u. a. (Gießen 1981), 7–34, bes. 33, und ders., „Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst", in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, ed. Mattias Winner (Weinheim 1992), 19–54.

9 Immer noch maßgeblich ist die kleine Monographie von Ignaz Schlosser, *Die Kanzel und der Orgelfuß zu St. Stefan in Wien* (Wien 1925). Daneben: H. Tietze, *Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien* (Österreichische Kunsttopographie XXIII) (Baden bei Wien 1931), 197 f. (Orgelfuß), 310–320 (Kanzel), und K. Oettinger, *Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan* (Wien 1951). Zuletzt: I. Severin, *Baumeister und Architekten. Studien zur Darstellung eines Berufsstandes* (Berlin 1992), 22, 174 f., sowie leider wenig gründlich und kritisch: *850 Jahre St. Stephan. Symbol und Mitte in Wien 1147–1997* (Ausstellungskat.) (Wien 1997), 156–158 (Kanzel), 185 (Orgelfuß).

10 M. Camille, *Gothic Art. Glorious Visions* (New York 1996), 178 f. Übersetzung von mir.



Abb. 1: Matthew Paris, Historia Anglorum, Titelblatt des dritten Bandes. London, British Library, Ms. Royal 14 c. vii, fol. 6

lung seines Selbst ein als Vermittler zwischen Werk und Betrachter. Auch wenn Camille jeden Zusammenhang mit der „romantischen Vorstellung künstlerischer Selbstverwirklichung" abstreitet und den Begriff „self" von einer in seinen Augen neuzeitlichen „essential identity" absetzt, ist, was er hier formuliert hat, schwerlich denkbar ohne das Konzept vom Renaissancemenschen und vom Renaissancekünstler und gänzlich undenkbar ohne die Vorstellung von einer Differenz zum „mittelalterlichen" oder (im Rahmen von Camilles System) vorgotischen Künstler, der all das offenbar nicht tut: der sein Selbst nicht darstellt und es nicht zwischen dem Werk und dem Betrachter postiert.[11]

Als ein solcher Antipode wird der Mönch, Literat und Buchmaler Matthew Paris eingeführt, der im England des mittleren 13. Jahrhunderts tätig war.[12] Zwar hat auch er sich dargestellt. Auf dem Titelblatt des dritten Bandes in der von ihm selbst verfaßten *Historia Anglorum* erscheint er gestikulierend so zu Füßen eines Madonnenbildes, daß seine Gestalt ohne weiteres als Vermittler zwischen Leser und Bild angesehen werden könnte (London, British Library, Ms. Royal 14 c. vii, fol. 6, Abb. 1). Von einem „Selbst", dessen Präsentation diese Aufgabe habe, spricht Camille hier aber nicht und

11 Vgl. Claussen, „Nachrichten von den Antipoden".

12 Den Wissensstand über Matthew Paris gibt: J. J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods of Work* (New Haven und London 1992), 107–112.

ebensowenig von dem beachtlichen Nachruhm, den Matthew Paris noch im Mittelalter genoß und an dem er nicht ganz unschuldig gewesen sein wird. Keiner in der lateinischen Welt sei ihm als Maler je gleichgekommen, hieß es im 14. Jahrhundert.[13] Wichtig ist Camille demgegenüber die klärende Bemerkung:[14] „In der klösterlichen Umwelt, in der Matthew Paris sein Leben verbrachte, war der Künstler immer noch ein Diener des göttlichen Willens gleich dem romanischen Künstler Theophilus, der sagte, der Künstler könne nichts tun, das nicht von Gott komme." Für die Sicht auf Pilgram, über dessen Leben wir übrigens weniger wissen als über das des Matthew Paris, kann das nur bedeuten, daß er in den Augen Camilles *kein* „Diener des göttlichen Willens" mehr war und anders als Matthew Paris auch die Möglichkeit geahnt haben mag, aus eigener Souveränität zu schaffen. Je länger man Camilles Darlegung untersucht, um so deutlicher zeichnet sich Burckhardts Muster dahinter ab. Mit anderen Worten: Ein Buch, das in der Überschrift der Einleitung „New Ways of Seeing Gothic Art" verspricht, präsentiert an einer wichtigen Stelle eine sehr alte und verbreitete Sichtweise auf die Renaissance als eine jener angekündigten neuen Sichtweisen auf die Gotik.

Kann man bildliche Selbstdarstellungen wie die von Pilgram und Matthew Paris nur vor dem Hintergrund eines Paradigmas verstehen, das Burckhardt im mittleren 19. Jahrhundert aus der italienischen Literatur und Geschichte des 14. bis 16. Jahrhunderts abgeleitet hat? Es scheint so zu sein. Kurt Gerstenberg, der 1966 sein Buch über *Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters* publizierte, betonte folgende Unterschiede zwischen Pilgrams Orgelfußbildnis und Pilgrams *Fenstergucker* an der Kanzel, den der Autor für etwas später entstanden ansah:[15] „Noch befangen in seinem Schöpfertum, sieht er [Pilgram am Orgelfuß] sinnend vor sich hin mit nach innen geschlagenem Blick. [...] Ein Feuergeist war er, der sich selbst verzehrte." - „An der Kanzel aber hat Anton Pilgram wenige Jahre später als am Orgelfuß sich und sein Bildnis durchaus anders empfunden. [...] ein freies, ich-bewußtes Hervortreten. [...] Nicht mehr Verharren, vielmehr

13 So Thomas Walsingham in der Chronik von St. Albans: „[...] ut nullum post se in Latino orbe creditur reliquisse secundum." Zit. nach: S. Lewis, *The Art of Matthew Paris in the Cronica Majora* (Berkeley 1987), 15, 477, Anm. 67. Daß Walsinghams Lob eine Paraphrase von Matthew Paris' eigenen Worten über den Bildhauer und Goldschmied Walter von Colchester ist, mindert den Wert der Quelle im Rahmen meiner Argumentation nicht.

14 Camille, *Gothic Art*, 174 f.

15 K. Gerstenberg, *Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters* (Berlin 1966), 202–209.

ein selbstsicheres In-die-Erscheinung-Treten ist hier das Neue." Unter dem Eindruck beruflichen Erfolgs wird laut Gerstenberg der „Feuergeist" noch immer ich-bewußter. Mehr und mehr wächst er in die Rolle des Burckhardtschen Renaissance-Menschen. Gerade nur eine Nuance anders verstand Joseph Adolph Schmoll gen. Eisenwerth 1967 das Selbstbildnis am Orgelfuß:[16] „Besorgt, nachdenklich und zugleich selbstbewußt erscheint der Künstler." Mit der scheinbaren Präzisierung des Psychologischen rückt der Autor noch näher an Burckhardt und die Vorstellung vom sich selbst erkennenden Individuum heran. Zwar sind Gerstenbergs und Schmolls Konzepte naiver als das von Michael Camille. Für die in den sechziger Jahren schreibenden Deutschen stellt sich Pilgram schlicht deshalb bildlich dar, weil das Künstlerindividuum stolz nach Selbstdarstellung drängt. Dies öffnet die Augen für das moderne Element bei Camille, nämlich die mediale Funktion, die er den Darstellungen zuschreibt: „Mittler zwischen Bild [bzw. Werk] und Welt." Ist in eine derart vorgestellte Medialität aber nicht auch ein Moment von Subjektivität eingeschlossen, das dann auf Burckhardt zurückweisen würde? Im Fall des Orgelfußes macht, laut Camille, das Bildnis deutlich, „daß das Bauwerk von menschlicher Genialität nicht nur physisch getragen, sondern von ihr auch erschaffen ist". Und mit dieser leicht prometheischen Schlußwendung sind wir auf jeden Fall wieder im Geltungsbereich des Individualismus-Paradigmas und so weit entfernt wie möglich von der imaginierten Gegenwelt des frommen Matthew Paris.

Ecce Panis Angelorum

Anschaulich spricht manches gegen den Tenor von Camilles medialer Lesart. Beginnen wir mit dem sogenannten Orgelfuß. Es handelt sich um eine äußerst kunstvoll gestaltete kleine Orgelempore im nördlichen Seitenschiff nächst dem Querhaus, unterhalb derer sich der Architekt in Halbfigur porträtiert hat (Abb. 2): Die Position unter der Konsole, Zirkel und Winkelmaß weisen den Dargestellten mit wünschenswerter Eindeutigkeit als den Schöpfer der Konstruktion darüber aus (Taf. I). Das soll das Publikum fraglos verstehen. Aber thematisiert

---

16 J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, „Marginalien zu Niclaus Gerhaert von Leyden", in: *Festschrift Karl Oettinger*, ed. H. Sedlmayr und W. Messerer (Erlangen 1967), 219–241, bes. 231.

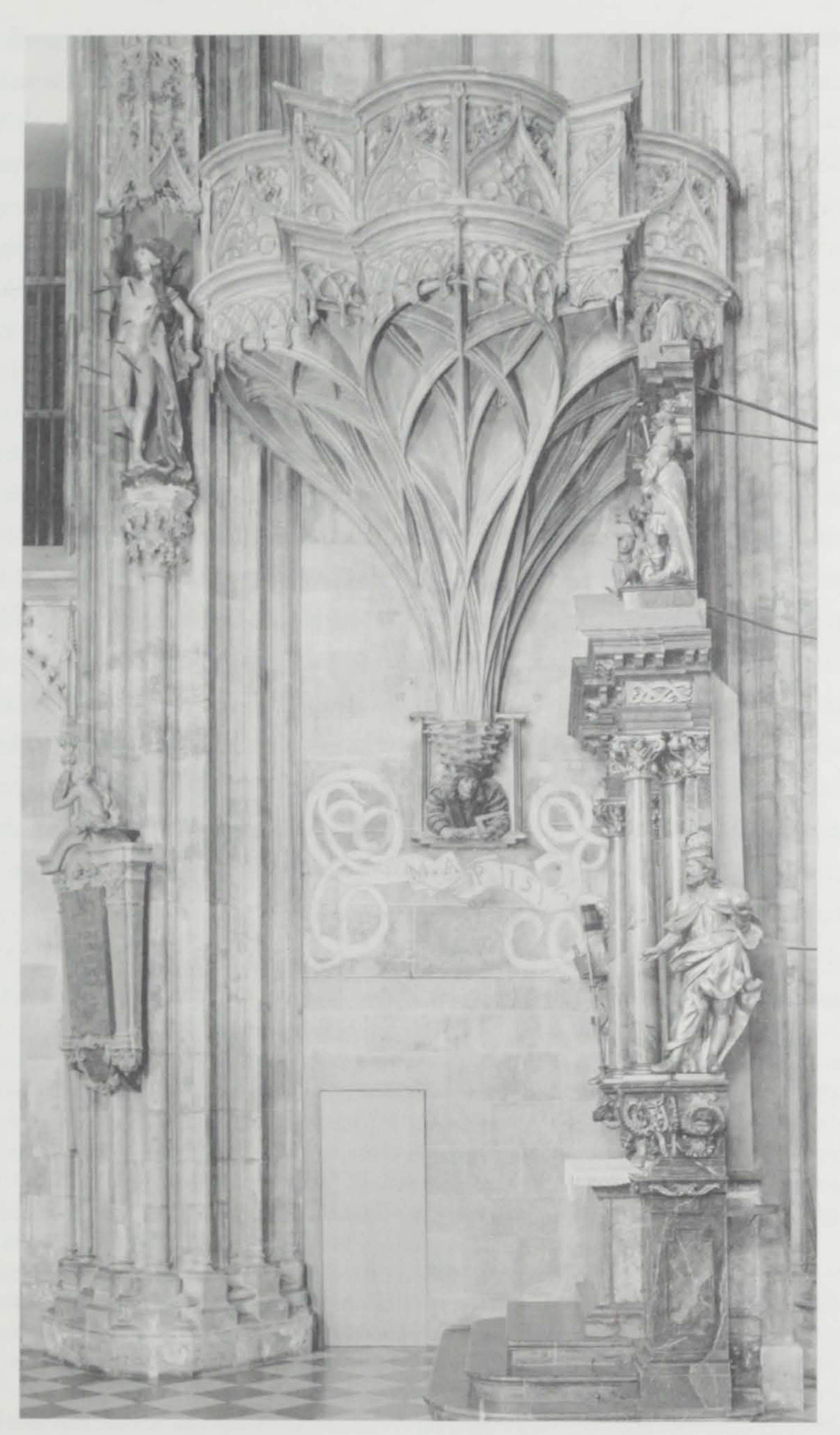


Abb. 2: Anton Pilgram, Orgelfuß. Wien, St. Stephan

der dargestellte Affekt wirklich Stolz und Genie? Wenn die Halbfigur nichts anderes als Bewunderung für die Leistung einfordern wollte, könnte sie wirkungsvoller präsentiert sein. Von einem „verdrießlichen Affengesicht" sprach Michael Baxandall.[17] Falls nicht abgestoßen, so ist man auf eine unbestimmte Weise gerührt durch den Blick, der traurig oder sehnsüchtig in die Ferne zu gehen scheint. (Übrigens ist der Affektgehalt von der Farbfassung unabhängig, die in der bestehenden Form wohl dem 17. oder 18. Jahrhundert angehört.[18] Das zeigt z. B. der in Bronze ausgeführte Abguß im Wiener Rathaus.[19]) Auch daß der Meister den Orgelfuß herkulesähnlich tragen würde, teilt sich nicht mit – schon weil die Hände weder den Orgelfuß noch die Figur abstützen.[20] Die Beziehung zwischen Bildnis und Werk ist abstrakter organisiert. Wir sehen eine Art Bildnische. In der oberen Hälfte wird die aus rotierenden Fünfecken virtuos gebildete Konsole des Orgelfußes präsentiert,[21] in der unteren Hälfte die Halbfigur. Von dieser kann man entweder sagen, der Dargestellte erscheine, als werde er durch die Konsole niedergedrückt, oder aber, als lehne er sich weit vor, wie aus einem Fenster. Der Bildhauer hat das offengelassen. Vielleicht meinte er auch beides zugleich, denn Ockhams „pluralitas non est ponenda sine neccesitate", was in diesem Fall besagen würde, die Haltung sei *entweder* durch die Last *oder* durch die Lust am Schauen begründet – dieser Satz, Ockhams „Rasiermesser", muß nicht zu Pilgrams Bildungswelt gehört haben. Das Wandfeld zu Seiten und unterhalb der Nische ist mit einer grauen Quaderung und einem schwebendem Schriftband bemalt. Daran ist der Substanz nach sicher wenig original. Doch wird man die Höhe, bis in die die Farbfassung reicht, für authentisch halten dürfen und bemerken, daß sie nur den Figurenteil der Nische umfaßt und dadurch die ab-

---

17 „Morose monkey-face" – so in seiner Besprechung von Gerstenberg, *Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters*. M. Baxandall, *The Burlington Magazine*, CIX (1967), 41.

18 A. Kieslinger, *Die Steine von St. Stephan in Wien* (Wien 1925), 13.

19 *850 Jahre St. Stephan*, 346.

20 Am Rande sei darauf hingewiesen, daß – anders als viele Beschreibungen uns mitteilen – auch Pilgrams Zeitgenosse Adam Kraft das von ihm geschaffene Sakramentshaus in Nürnberg, St. Lorenz nicht eigentlich trägt. Er kniet halb unter der Plattform, ohne daß sein Rücken sie berühren würde. C. Schleif, *Donatio et Memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg* (München 1990), 61–73. Vgl. auch K. Hermann-Fiore, „Il tema Labor nella creazione artistica del Rinascimento", in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, ed. M. Winner (Weinheim 1992), 245–292.

21 Vgl. C. Meckseper, „Über die Fünfeckkonstruktion bei Villard de Honnecourt und im späteren Mittelalter, *Architectura* VIII (1983), 31–40.

strakte Zweiteilung des gerahmten Rechtecks unterstreicht. Auf die Inschrift der Banderole werde ich später zurückkommen.

Aus einer Reihe von Urkunden ist bekannt, wie sich der damals in Brünn arbeitende Pilgram 1511 in einer dem Wiener Dombaumeister Jörg Öchsel gegenüber unfairen Weise nach dem Auftrag für den Orgelfuß gedrängt hat.[22] Es dürfte niemanden gegeben haben, der sein Verhalten nicht anstößig fand. Und doch konnte der Wiener Rat, dem der Bau von St. Stephan faktisch unterstand, offenbar nicht widerstehen.[23] Öchsel verlor in der Folge nicht nur den Auftrag für den Orgelfuß, den er angeblich schon halb fertiggestellt hatte, sondern auch sein Amt als Dombaumeister an Pilgram. Was den eingereichten Entwurf so attraktiv machte, war vermutlich das in Wien neue Motiv der Schlingrippen, das gleichermaßen elegant und dynamisch die Konstruktion beherrscht.[24] Als Architekt konnte Pilgram über einen böhmischen Bildungshintergrund verfügen, der Material enthielt, das damals in Europa einmalig war. Ein künstlerisches Leitbild dürfte Benedikt Ried gewesen sein, dessen bekanntestes Werk das Schlingrippengewölbe des Prager Wladislaw-Saales ist.[25]

Als Bildhauer hingegen war Pilgram von der oberrheinischen Tradition in der Nachfolge des niederländischen Bildhauers Nikolaus Gerhaert geprägt. Damit paßte er gut nach Wien, denn die Wiener Skulptur um 1500 war undenkbar ohne die Impulse von Nikolaus Gerhaert, der 1467 vom Kaiser aus Straßburg abge-

---

22 P. Leisching, „Werkstreit zu St. Stephan in Wien in den Jahren 1511–1513", in: *Arbeitsleben und Rechtsordnung. Festschrift Gerhard Schnorr zum 65. Geburtstag* (Wien 1988), 805–820. R. Perger, „Neues über Pilgram", *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XLVI (1992), 1–3.

23 Insgesamt drei auf Papier gezeichnete Kopien bzw. Varianten von Pilgrams Riss sind in Ulm und Wien erhalten und bezeugen das Ansehen des Entwurfs noch zusätzlich: H. Koepf, *Die gotischen Planrisse der Wiener Sammlungen* (Wien, Graz, Köln 1969), Kat. 41 (Akademie der bildenden Künste), 171 (Historisches Museum). H. Koepf, *Die gotischen Planrisse der Ulmer Sammlungen* (Ulm 1977), Kat. 42 (Stadtarchiv). H. Böker, *Laurenz Spenning und der Wiener Dombau im 15. Jahrhundert* (Katalog der Ausstellung *Geheimnis in Stein*, Mauerbach) (Wien 2001), 36 f. (mit Zuschreibung der Planung an Öchsel).

24 R. Feuchtmüller, *Die spätgotische Architektur und Anton Pilgram* (Wien 1951), 17 f.

25 G. Fehr, *Benedikt Ried. Ein deutscher Baumeister zwischen Gotik und Renaissance in Böhmen* (München 1961). Zur Verbreitung des Motivs im süddeutschen Raum: N. Nußbaum und S. Lepsky, *Das gotische Gewölbe. Eine Geschichte seiner Form und Konstruktion* (Darmstadt 1999), 259–268. Das Schlingrippengewölbe in der Katharinenkapelle des Straßburger Münsters ist übrigens vergleichsweise spät (1542–46) und im Kontext von Pilgrams Ausbildung irrelevant. R. Recht, *L'Alsace Gothique de 1300 à 1365* (Colmar 1974), 54.

worben, 1473 in Wiener Neustadt verstorben war.[26] Das von ihm begonnene Grabmal Kaiser Friedrichs III. in St. Stephan war zu Pilgrams Zeiten noch in Arbeit. Mit Wiener Schülern und Enkelschülern des Nikolaus Gerhaert hatte Pilgram laufend zu tun. Allerdings weist sein Orgelfuß-Selbstbildnis mit dem ins scheinbar Tragische spielenden Affektgehalt, der veristischen Oberflächenbehandlung und der kleinteiligen Draperie doch deutlich nicht ins Wiener, sondern ins Straßburger Gerhaert-Umfeld.[27] Die These, Pilgram habe Straßburg einmal besucht, liegt schon deshalb nahe, weil die Straßburger Bauhütte zum Pflichtprogramm jedes ehrgeizigen Bildhauers und Architekten im Mitteleuropa der Jahrzehnte um 1500 gehört haben dürfte. Sie wurde spätestens seit 1459 von allen Steinmetzen des süddeutschen Raums als oberste Haupthütte des Reichs anerkannt, was immer diese Rolle real bedeutete.[28] Wenn die Architektur des Orgelfußes die böhmische Tradition nach Wien holt, dann stellt die Büste einen Gruß vom Oberrhein dar – und nicht nur stilistisch, sondern auch als Motiv. Sie hat nämlich Signifikantes mit jener Büste gemeinsam, die im Südquerhaus des Straßburger Münsters vermutlich den Bildhauer und Architekten Hans Hammer gegenwärtig macht.[29] Die Vorgeschichte des Büstenmotivs in der Straßburger

---

26 R. Kohn, „Eine bisher unbekannte Grabinschrift des Niclas Gerhaert von Leyden († 1473)", *Wiener Geschichtsblätter* XLVIII (1993), 164–170. Zur Wirkung: K. Chamonikolasová, „Nicolaus Gerhaert of Leyden in the Moravian Context", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XLVIII (1995), 61–84, bes. 62, Anm. 9, mit einem Katalog von relevanten Wiener Werken.

27 R. Recht, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460–1525)* (Straßburg 1987).

28 R. Wissel, „Die älteste Ordnung des großen Hüttenbundes der Steinmetzen", *Zeitschrift für die Geschichte des Oberheins*, N. F. LV (1942), 51–133, und Böker, *Laurenz Spenning und der Wiener Dombau im 15. Jahrhundert*, 5 f. Ein anderes Argument für eine Oberrhein-Reise Pilgrams ist inzwischen problematisch geworden. Sein durch Rudolf Schnellbach und Hans Koepf auf stilkritischem Weg erschlossenes, angebliches Frühwerk in Heilbronn (Sakramentshaus und Chorbau der Kilianskirche) ist als solches schwerlich haltbar. R. Schnellbach, „Ein unbekanntes Frühwerk des Anton Pilgram", *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, N. F. I, 1930, 203–221. H. Koepf, „Neuentdeckte Bauwerke des Meisters Anton Pilgram", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XV (1953), 118–135. Gegenargumente: R. L. Auer, „Der Chorbau der Kilianskirche", in: *Der Heilbronner Schnitzaltar von Hans Seyfer*, ed. A. Pfeiffer und R. L. Auer (Heilbronn 1998), 117–133. Andererseits bleibt es dabei, daß Anton Pilgram und der in Heilbronn tätige, gleichfalls von der oberrheinischen Plastik geprägte Bildhauer Hans Seyfer einander künstlerisch nahestanden. Th. Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain 1400 to 1500*. The Pelican History of Art (Harmondsworth 1966), 170, 177. M. J. Liebmann, *Die deutsche Plastik 1350–1550* (Gütersloh 1984), 372.

29 Recht, *Nicolas de Leyde*, 235, 367 f. (mit der älteren Literatur). Außerdem: Barbara Schock-Werner, *Das Straßburger Münster im 15. Jahrhundert* (Phil. Diss.) (Köln 1983), 178. Es sei darauf hin-

Skulptur will ich nicht aufrollen, es sei aber darauf hingewiesen, daß nirgendwo sonst in Mittel- und Westeuropa die Bildform Büste - sei es als Porträt, sei es als Heiligenbild, sei es in Szenen oder im dekorativen Zusammenhang der Bauplastik - so verbreitet war wie in und an den Gebäuden dieser Stadt.[30]

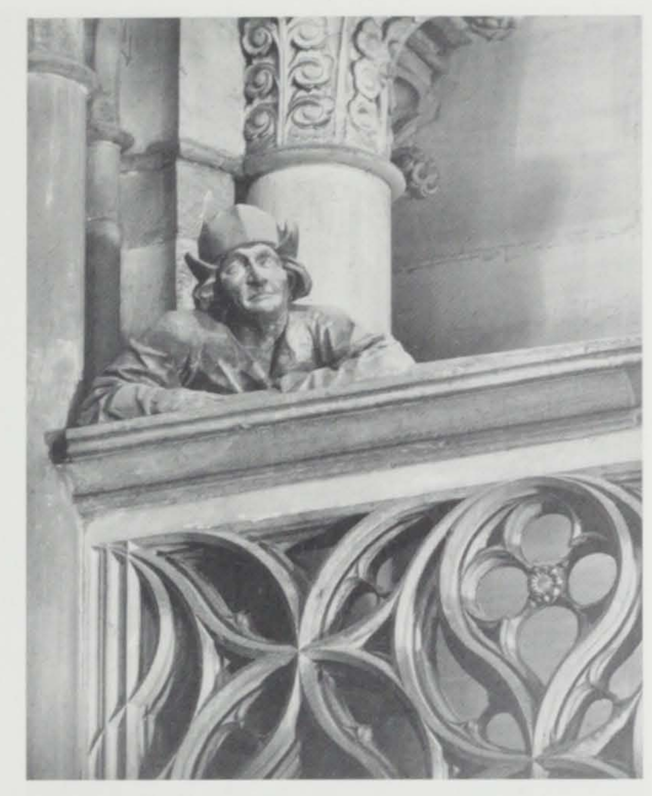


Abb. 3: Straßburg, Münster, Südquerhaus. Steinerner Mann auf der Sängerempore

Die Ostwand des Straßburger Südquerhauses öffnet sich über der Andreaskapelle in einer triforiumsartig gestalteten Sängerbühne des 13. Jahrhunderts (Abb. 3). Dieser Altan erhielt in spätgotischer Zeit eine Brüstung. Ihr Maßwerk ähnelt dem Maßwerk an der von Hans Hammer 1495 geschaffenen Kanzel in Zabern im Elsaß so weitgehend, daß der Entwurf als für ihn gesichert gelten darf.[31] Hammer war zwischen 1486 und 1491 Werkmeister der Straßburger Hütte und wechselte dann in den Hofdienst des Bischofs über, der in Zabern residierte. Die Büste ist ein Teil der Brüstung. Obwohl unterlebensgroß und kaum mehr als ein steinernes Anhängsel des Geländers gibt sie dem Münster-Besucher den Eindruck, dort, im Halbdunkel, ungefähr vier Meter über seinem Kopf stehe in die Ecke gedrückt und gleichzeitig vorgelehnt ein Mann und blicke zum sogenannten Engelspfeiler hinüber (Abb. 4). Deshalb galt die Büste, die stets zu den Straßburger Sehenswürdigkeiten zählte, im 18. und frühen 19. Jahrhun-

---

gewiesen, daß die Büste von Wilhelm Vöge als Hammer-Porträt dem Nikolaus Hagenauer zugeschrieben wurde. W. Vöge, *Niclas Hagnower. Der Meister des Isenheimer Hochaltars und seine Frühwerke* (Freiburg im Breisgau 1931), 63 f.

30 Schmoll gen. Eisenwerth, „Marginalien zu Niclaus Gerhaert", 226-236, gibt einen Überblick über die Straßburger Nikolaus-Gerhaert-Büsten, die den Kern des Bestandes ausmachen.

31 *Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France: Bas-Rhin, Canton Saverne* (Paris 1977), 308.

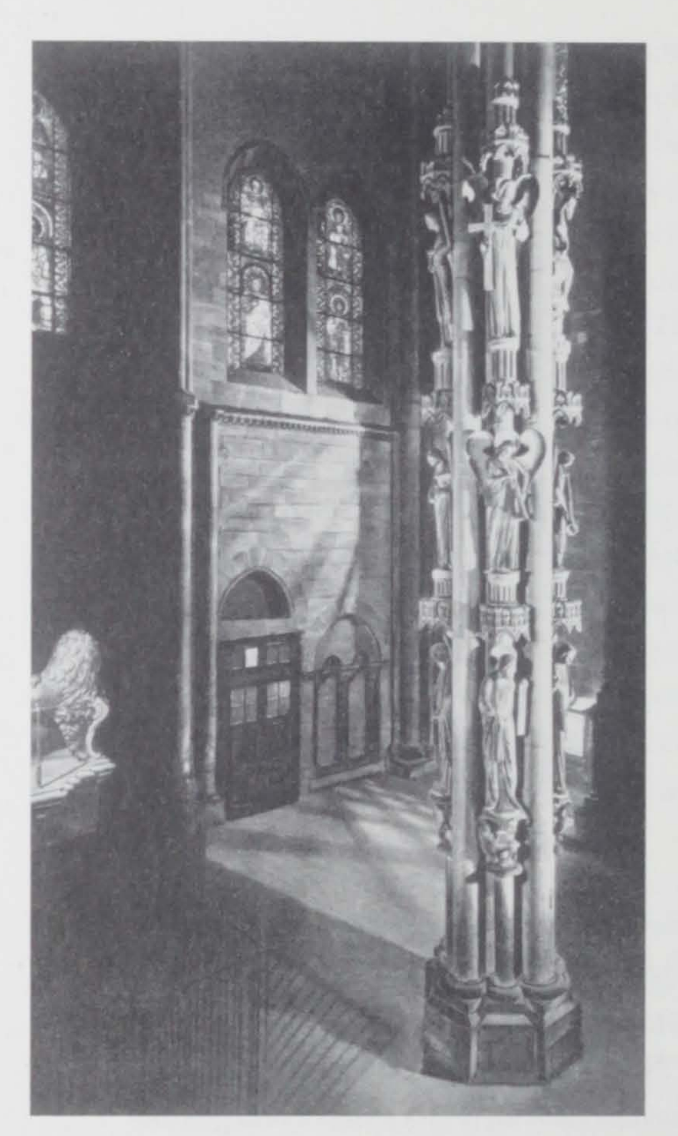


Abb. 4: Straßburg, Münster. Blick von der Sängerbühne auf den Engelspfeiler

dert als ein Bildnis des Erwin von Steinbach.[32] Inzwischen wissen wir, daß der Engelspfeiler, das legendäre und von Legenden für Erwin in Anspruch genommene Bildhauerwerk des 13. Jahrhunderts, das in einer sonst nicht bekannten Weise das Weltgericht darstellt, keineswegs von der Büste „signiert" wird (wie von Pilgrams Büste der Orgelfuß).[33] Trotzdem bleibt der Eindruck unabweisbar, daß Hammer zum Engelspfeiler blickt.

Genaugenommen schaut er nicht einfach den Engelspfeiler an, sondern er steht offenkundig deshalb in der Ecke, lehnt sich vor und erhebt den Blick, um eine bestimmte Figur zu sehen, die er von keiner anderen Stelle hinter der Brüstung sehen könnte: den Weltgerichts-Christus. Die Figur ist nach Nordwesten hin, dem Langhaus zu, angebracht. Am besten kann sie vom Besucher wahrgenommen werden, wenn dieser aus dem rechten Seitenschiff ins Querhaus eintritt. Dem steinernen Hans Hammer zeigt der Erlöser demgegenüber sein Profil (Abb. 4). Aber

---

32 Vgl. M.-J. Geyer, „Le mythe d'Erwin de Steinbach", in: *Les battiseurs des cathedrales gothiques*, ed. R. Recht (Straßburg 1989), 322–329.

33 Die Literatur zum Engelspfeiler ist uferlos. Unter den neueren Arbeiten fand ich besonders nützlich: L. Grodecki und R. Recht, „Le bras sud du transept de la Cathédrale: Architecture et sculpture", *Bulletin de la Societé des amis de la Cathédrale de Strasbourg* X (1972), 11–32, sowie H. Krohm, „Das Südquerhaus des Straßburger Münsters - Architektur und Bildwerke", in: *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur*, 185–203.

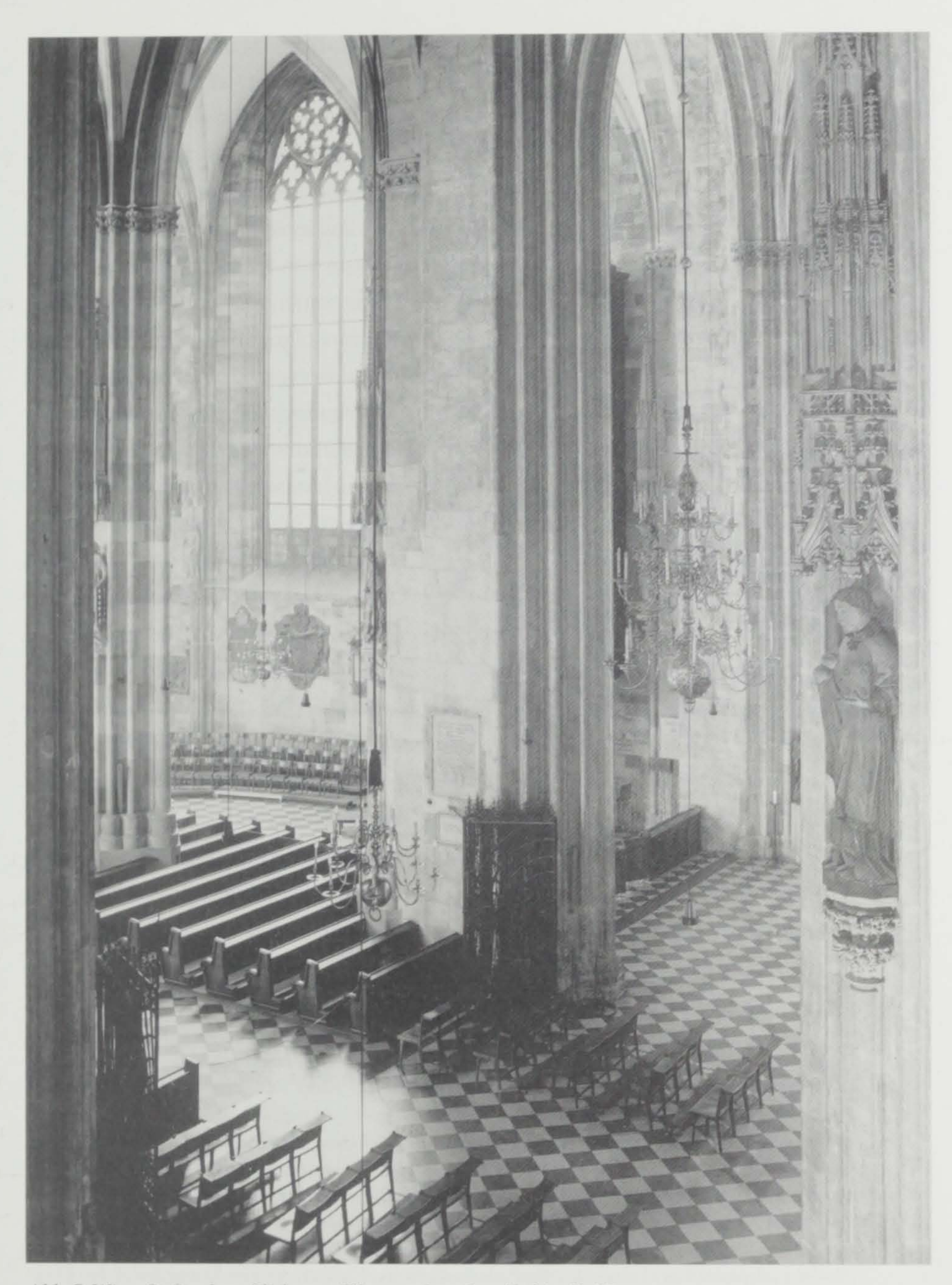


Abb. 5: Wien, St. Stephan. Blick vom Pilgramschen Orgelfuß in die Vierung

tröstlicherweise ist es so, als sei Christus gerade dabei, sich zur Sängerbühne hin umzuwenden, und Hammer erblickt außerdem das Kreuz, das die nach Nordosten angebrachte Engelsfigur als Zeichen der Erlösung präsentiert, sowie die Auferstehenden zu Christi Füßen. Er hat also allerlei im Blickfeld, was hoffnungsfroh in die eigene Zukunft weist. Dieselbe Situation hatte bereits Pilgram vor Augen, wenn er im Jahrzehnt um 1500 wirklich in Straßburg war. Er hat den Steinernen sicher nicht oder nicht lange für Erwin von Steinbach gehalten, sondern sich die Information verschafft, daß es sich um jenen berühmten und nach wie vor tätigen Werkmeister handelte, der vor nicht langer Zeit im Münster die Kanzel für den noch berühmteren Prediger Geiler von Kaysersberg errichtet hatte. Es ist anzunehmen, daß er Hammers Verhalten, sich zu verewigen oder verewigen zu lassen, wie er in den Anblick eines Bildes des richtenden Christus und der zum Gericht auferstehenden Seelen versenkt ist, als eine berufstypische Frömmigkeitsleistung erkannte und sich zu einem Gebet für den großen Kollegen aufgefordert sah.

Was die Büste Hammers und das Orgelfuß-Bildnis Pilgrams verbindet, ist die Art, wie der Blick beider auf etwas Fernes gerichtet ist (Abb. 3, Taf. X), und deshalb glaube ich, daß die Hammer-Büste für das Konzept des Wieners wichtig war. Wohin geht der Blick des steinernen Mannes am Orgelfuß? Ein hoher Altaraufbau von 1677 versperrt ihm heute die Aussicht (Abb. 2). Es läßt sich aber erstens sagen, daß die Augen um ein weniges gesenkt sind (sie suchen also anders als Hammers Augen nicht eine der Pfeilerfiguren, die es in anderer Form auch in Wien gibt) und daß zweitens der Blick ohne den Barockaltar am letzten nördlichen Langhauspfeiler vorbei in die Vierung reichen würde (Abb. 5) bzw. von jemandem, der dort steht, aufgefangen werden könnte. Dabei handelt es sich um jenen Bereich, wo zu Pilgrams Zeit (das heißt seit Fertigstellung des Langhauses im mittleren, vielleicht auch erst im späten 15. Jahrhundert und bis 1647) vor dem Lettner die den Laien zugänglichen Altäre standen.[34] Einen ähnlichen Blick, nur von höherer Warte, hatte der Organist, und das ist der Blick, den das

---

34 Zur Frage des Lettners von St. Stephan gilt auch vor dem Hintergrund der neueren St.-Stephan-Publikationen noch, was Erika Doberer vor fast einem halben Jahrhundert schrieb („Der Lettner. Seine Bedeutung und Geschichte", *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien*, IX, 1956, 117–122, bes. 121): „Die nach Klebel (‚Das Chorgestühl zu St. Stephan', Österreichische Kunstdenkmale IV, Wien 1925) in der Literatur allgemein vertretene Annahme, daß der Lettner im Stephansdom bereits anläßlich der Errichtung des neuen Chorgestühls vor 1489 abgebrochen worden sei, beruht auf der Nachricht über die Übertragung

Foto (Abb. 5) tatsächlich zeigt. Der Organist mußte diese Aussicht sogar haben, wenn seine Kunst der Liturgie an den Altären vor dem Lettner dienen sollte. Eine Miniatur in einem niederländischen Stundenbuch der Jahre um 1520/30 zeigt eine analoge Situation (Waddesdon Manor, Ms. 31, fol. 154): im Vordergrund die Zelebration und ein Sängerchor, im Hintergrund die Orgel auf einer Empore (Abb. 6). Neben dem Organisten halten sich dort noch zwei weitere Personen auf. Ein Laie, der wohl den Blasebalg bedient, hat Blickkontakt zum Altar und den Sängern und mag die Einsätze geben.[35]



Abb. 6: Stundenbuch. Waddesdon Manor, Ms. 31, fol. 154

Der Kreuzaltar des Stephansdoms, der vor oder neben dem Mitteldurchgang des Lettners stand, wurde von den Wienern des 16. und 17. Jahrhunderts Gottsleichnams-Altar, zuweilen auch Allerseelen-

---

des St. Sigmunds- und Wolfgangs-Altares in die Abseiten (Weihe 1488), für welche jedoch auch andere Gründe, etwa ein Umbau des Lettners, wie er anderswo mehrfach belegt ist, maßgebend gewesen sein können; außerdem wird noch 1507 der ‚Marienaltar auff dem Lettner zu St. Steffan' erwähnt (Camesina, a. a. O., Reg. 559, S. 118). Es ist daher eher anzunehmen, daß der Abbruch des Lettners im Stephansdom erst um 1647 anläßlich der Errichtung der barocken Oratorien erfolgt sein dürfte" (Camesina = A. Camesina, „Regesten zur Geschichte des St.-Stephans-Domes in Wien", *Blätter des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich*, 1869 ff.). Hinzuzufügen bleibt nur, daß die Mehrzahl der heute erhaltenen Lettner in den Jahrzehnten um 1500 entstanden ist und es in Wien nach der Erhebung St. Stephans zur Bischofskirche mehr als anderswo Grund gab, einen neuen Lettner zu bauen oder einen bestehenden alten zu modernisieren. Neuerdings identifiziert Hans Böker zwei Planrisse in der Akademie der bildenden Künste in Wien mit einem Projekt für einen Lettnerneubau im Jahr 1489: Böker, *Laurenz Spenning und der Wiener Dombau im 15. Jahrhundert*, 21.

35 L. M. J. Delaissé, J. Marrow und J. de Witt, *James A. Rothschild Collection at Waddesdon Manor: Illuminated Manuscripts* (Freiburg im Üechtland 1977), Kat. 26.



Abb. 7: Wien, Diözesanmuseum. Innenansicht von St. Stephan

Altar genannt. Das Weihedatum 1461 und seine vortridentische Position sind überliefert im St.-Stephan-Buch des Domprobstes Joseph von Ogesser (1779). Der Prälat hatte eine auf das Jahr 1543 datierte, leider nicht erhaltene Innenansicht der Kirche vor Augen, anhand derer er die Disposition beschrieb. Laut Ogesser befand sich der Altar vor der Linie, wo zu seiner Zeit das heute an derselben Stelle noch vorhandene, aber jetzt faltbare Chorgitter den Dom teilte („ausser dem itzigen grossen eisernen Gatter"), zwischen dem Josephs- und dem „Speisaltar" (Frauenaltar). Die beiden genannten Altäre stehen seit ca. 1700 an den letzten Langhauspfeilern. Die Aussage läßt sich schwerlich anders interpretieren als: Achse der Kirche, Vierungsbereich. Ogesser sagt weiter, der Altar sei „zum ordentlichen Gottesdienst" gebraucht worden. Aus anderen Quellen wissen wir, daß er neben dem Kreuz Christi noch Markus geweiht war. Das Markus-Patrozinium war von einem der Lettner-Altäre auf ihn übertragen worden. Laut Ogessers Angaben schmückte ihn im 16. Jahrhundert ein großes spätgotisches Schnitz-

retabel mit Gesprenge.[36] Ein solches kommt auch in der ältesten erhaltenen Innenansicht von St. Stephan aus dem mittleren 17. Jahrhundert vor.[37] Es ziert dort den heutigen Josephsaltar, der damals und bis 1700 dem heiligen Markus geweiht war (Abb. 7). Vermutlich handelt es sich um das Retabel des Gottsleichnams-Altars. Es dürfte mit dem Markuspatrozinium weitergewandert sein, als man die Disposition der Kirche nach dem Abbau des Lettners veränderte. Die Darstellung im Schrein, die das Gemälde gut sichtbar wiedergibt, zeigt die Kreuzigung und paßt demnach besser zu einer Heilig-Kreuz- als zu einer Markus-Weihe.[38]

Was die steinernen Augen von Pilgrams Bildnis bis ins mittlere 17. Jahrhundert zu sehen vorgaben, zeigt eine Zeichnung aus dem Jahr 1577 im Wiener Diözesanarchiv gleichsam seitenverkehrt (Abb. 8). Das heißt, das Blatt gibt den Blick aus dem südlichen statt dem nördlichen Seitenschiff wieder. Immerhin sind zwei der Altäre zu erkennen, die vor dem Lettner stehen. Groß im Bild ist der Gottsleichnams-Altar, vor dem ein Priester in einer Monstranz das Allerheiligste zur Verehrung präsentiert. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, daß es sich um niemand anderen als den Bischof von Wien handelt, der seine Mitra angesichts der körperlichen Anwesenheit des Herrn abgenommen hat. Das Retabel zeigt eine Kreuzigungsszene mit den Schächern. Es scheint also jenes Schnitzwerk dargestellt zu sein, das später auf den selbständig gewordenen Markus-Altar kam (Abb. 7). Jedoch hat der Zeichner fraglos Liturgie nicht „porträtiert", sondern wie so oft mit einer gewissen beglaubigenden Realitätshaftung bildlich gedeutet: Statt einer Kirchengemeinde sind Vertreter aller Lebensalter und nicht geistlichen Stände anbetend vor dem Altar und dem Corpus Christi versammelt; links hat

---

36 I. B. I. a Ogesser, *Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien* (Wien 1779), 111, Anhang 78 f. Hans Tietze, *Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes*, 9 f., 28. F. Kieslinger, „Die mittelalterlichen Altäre des Stephansdomes", *Kirchenkunst* IX (1937), 5–10 (nicht quellenkritisch). J.-E. Joss, „Volksaltar und Altäre des Mittelalters im Stephansdom", *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXX (1976), 153–162 (quellenkritisch, aber von problematischen Prämissen ausgehend, was die liturgische Disposition betrifft). Grundlegend zum Gottsleichnams-Altar: V. Flieder, *Stephansdom und Wiener Bistumgründung* (Wien 1968), 189–191.

37 *850 Jahre St. Stephan*, 219 f.

38 Ogesser, *Beschreibung der Metropolitankirche*, a. a. O., gibt zu dem Altar, nachdem er das Gesprenge beschrieben hat, an: „Der untere Teil hatte 7 Abteilungen, welche mit 22 Bildern der Heiligen gezieret waren." Ich nehme an, daß er eine Darstellung des Retabels mit den damals noch vorhandenen und geschlossenen Flügeln vor sich hatte.



Abb. 8: Wien, Diözesanarchiv. Verehrung der Eucharistie (Zeichnung)

der Zeichner den Effekt dieses frommen Tuns näher erläutert. Engel übergießen (gemeint ist wohl: reinigen[39]) die Seelen, die im Fegefeuer schmoren, mit dem Blut Christi. Einige von ihnen werden befreit und ins Paradies getragen. Die Fürsorge für die Toten war in den Augen des Künstlers und seines Publikums offenkundig ein zentrales Element am Corpus-Christi-Kult.

Bei der Zeichnung handelt es sich um einen Entwurf zu einer Illustration für das Bruderschaftsbuch der nach den Reformationswirren von Bischof Johann Caspar Neuböck wiedererrichteten Gottsleichnams-Bruderschaft. Nach einem, soweit wir wissen, von kirchlichen Autoritäten ungedeckten Vorspiel im 14. und 15. Jahrhundert fiel ihre große Zeit und erste offizielle Etablierung in die Jahre ab 1497, als sie durch den Ratsherrn Matthäus Heuperger geleitet wurde. Seit damals auch war, wie Ogesser weiß, der Kreuzaltar ihr kultischer Sitz, was ihm vermutlich erst den Populärnamen Gottsleichnams-Altar einbrachte.[40] Das erhaltene erste Bruderschaftsbuch berichtet über die verschiedenen Stufen der Genehmigung und schließlich auch über die Approbation durch Papst Julius II. (1508), der hier einmal mehr Gelegenheit fand, seine Eucharistiefrömmigkeit unter Beweis zu stellen. Laut Statut sollte die Fraternität einen dreifachen Zweck haben: erstens die Verehrung des Altarsakraments, zweitens materielle Unterstützung für die Armen und drittens Gebetshilfe für die büßenden Seelen im

39 Im Sakramentshymnus des Thomas von Aquin heißt es: „Pie pelicane, Jesu Domine,/Me immundum munda tuo Sanguine,/Cujus una stilla salvum facere/Totum mundum quit ab omni scelere." Zit. nach Schott, *Meßbuch* (1936), [156].

40 Ogesser, *Beschreibung der Metropolitankirche*, 111.

Fegefeuer. Der für uns interessanteste Eintrag in der Mitgliederliste gilt „Maister Anthoni, die Zeit Paumaister bey sand Steffan, Dorothea uxor, yetzundt in der Stainhuetten". Nach Ausweis des Buches haben Anton Pilgram und seine Frau ab dem dritten Quartal 1513 den Mitgliedsbeitrag entrichtet. Durch das Bruderschaftsbuch erhalten wir auch Nachricht vom Todeszeitpunkt des Architekten und Bildhauers: Er muß im Herbst oder Winter 1515 gestorben sein.[41]

Ob wir aus diesen Einträgen viel über Pilgrams Persönlichkeit erfahren, kann dahingestellt bleiben. Maria Carpa hat darauf hingewiesen, daß es unter den Baumeistern von St. Stephan offenbar zum guten Ton gehörte, in die Bruderschaft einzutreten. Auch Jörg Öchsel z. B. war Mitglied.[42] Die Orgelfuß-Affäre war für Pilgram nicht *nur* ein Triumph. Bekannt ist, daß er es danach sogar ziemlich schwer hatte. Der Beitritt zur Bruderschaft muß also nicht von Frömmigkeit allein diktiert gewesen sein. Der Aspekt einer Akklimatisierung in der Wiener Gesellschaft und die Möglichkeit, Verbindungen zu knüpfen und Verletzungen zu heilen, werden gleichfalls eine Rolle gespielt haben. Für unser Verständnis des Anton Pilgram aus Fleisch und Blut ist das Wissen um die Mitgliedschaft weniger ergiebig als für unser Verständnis des steinernen Pilgram am Orgelfuß (Taf. X).

Dieser präsentiert sich nun nicht länger als ein „Künstlerindividuum", sondern als ein frommer Künstler. Seine Sehnsucht gilt ostentativ nicht unserer Bewunderung, sondern sie gilt dem Anblick des Allerheiligsten (was wir natürlich wahrnehmen sollen). Sogar ein Stück von seinem Beruf abgehoben präsentiert er sich. Sein Steinmetzzeichen auf einem Wappenschild ist hoch oben am Orgelfuß und weit entfernt von der Büste angebracht. (Ein zweites Steinmetzzeichen, das nicht Pilgram gehört und das von den Buchstaben R D links und G B rechts begleitet wird, ist im unteren Profil des Büstenrahmens angebracht und vermutlich auf Restaurierungsarbeiten des 17. Jahrhunderts zu beziehen.[43]) Die Inschrift auf der Banderole, die unmittelbar unterhalb der Büste über die Wand flattert, zeigt

---

41 *850 Jahre St. Stephan*, 28–30, 181f., 201f. (Beiträge von Johann Weissensteiner). N. Grass, *Der Wiener Dom, die Herrschaft zu Österreich und das Land Tirol* (Innsbruck 1968), 92. R. Prohanka, *Wien im Mittelalter* (Geschichte Wiens II) (Wien 1998), 72: Faksimile der Pilgram betreffenden Einträge in der Mitgliederliste.

42 M. Carpa, „Aus den Rechnungsbüchern der Gottsleichnamsbruderschaft bei St. Stephan in Wien", *Wiener Geschichtsblätter* IV (1949) 8–9.

43 Oettinger, *Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan*, 107, weist zum ersten Mal auf diese Inschrift hin, die bis 1943 unter einem Ölfarbanstrich der Zeit um 1800 verborgen gewesen war. Daß der letzte Buchstabe nicht als R, sondern als B zu lesen ist, verdanke ich der freund-

in (fast) klassischer Kapitalis die Buchstaben MAP und die Jahreszahl 1513. „Magister Anton Pilgram“ in Kapitalis und gemalt statt gemeißelt evoziert nicht unbedingt das Andenken eines Werkmeisters, sondern könnte auch einen Akademiker meinen. Ich verweise auf das DIK-Mogramm für „Doktor Johannes (Geiler von) Kaysersberg“, den Prediger und Humanisten, der den Lesern im Verlauf dieser Studie noch begegnen wird. Allerdings werden akademische Ansprüche in Künstlerinschriften schon seit dem 13. Jahrhundert vereinzelt laut.[44] Das Wehen der Banderole mag man als eine Vergänglichkeitsmetapher verstehen, die dann in den Bereich humanistischer Frömmigkeit deutet. Die Vornehmen und Betuchten unter den Mitgliedern der Bruderschaft könnten durchaus Kontakte zu dieser Kultur besessen haben. In der Angabe 1513 trifft sich das Jahr der Vollendung des Orgelfußes mit dem Jahr von Pilgrams Eintritt in die Bruderschaft. Das Ganze hat ebensoviel von einem Epitaph wie von einer Signatur. Ich denke, wir bzw. die gläubigen Wiener sind nicht aufgefordert, den Mann, der sich dort porträtiert hat, anzustaunen, sondern für ihn zu beten.

Übrigens besaß die Gottsleichnamsbruderschaft eine eigene Liturgie für die Seelen ihrer verstorbenen Mitglieder. 1509 hatte man bei „maister Stefan pildsnitzer in der Sinigstraße“ ein Versperbild gekauft und es bei „maister Hannsen dem Maller am alten Rossmargkht“ farbig fassen lassen. Von da an wurde es bei den Totenmessen für Mitglieder der Bruderschaft auf ihren Altar gesetzt.[45] Daß der Kreuzaltar neben dem Titel Gottsleichnams-Altar auch den Titel Allerseelen-Altar führte, mag mit dieser memorialen Funktion zu tun haben. Je nach Anlaß blickte der steinerne Pilgram also auf das Allerheiligste und wies sein Urbild als ein frommes Mitglied der Bruderschaft aus, oder er blickte auf das Vesperbild und stellte die Solidarität seines Urbildes mit den verstorbenen und im Fegefeuer leidenden Mitbrüdern unter Beweis, zwei Verhaltensweisen, die ihn gleichermaßen der Fürbitte der lebenden Brüder empfahlen.

---

lichen Mitteilung von Renate Kohn, die eine Edition der Inschriften von St. Stephan vorbereitet. Dem Steinmetzzeichen und den beiden letzten Buchstaben nach sei die Inschrift mit dem Dombaumeister der Jahre 1606 bis 1623, Georg Beringer (auch Jörg Peringer), in Zusammenhang zu bringen.

44 Claussen, „Früher Künstlerstolz“, 21–31.

45 M. Capra, „Das Vesperbild und seine Bedeutung im Totenkult“, *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien* IV (1951), 12–14.

Die Kanzel

Es wäre interessant zu wissen, ob die Büste am Orgelfuß die erste oder die zweite Selbstdarstellung Pilgrams in St. Stephan war. Klar ist, daß ihm nach der Vollendung des Orgelfußes nur zwei Lebensjahre blieben und daß die Kanzel bereits 1515, in seinem Todesjahr, für die Pfarrkirche von Eggenburg unweit Wien kopiert wurde. Damals muß sie also ganz oder weitgehend vollendet gewesen sein (Abb. 9). Des weiteren fragt man sich, wie Pilgram dazu kam, von Brünn aus die Arbeitslage in St. Stephan zu beobachten und in einem günstigen Augenblick zu intervenieren. Insgesamt enthalten die Umstände manches Argument, das dafür spricht, die Kanzel früher anzusetzen.[46] In diesem Fall würde man annehmen, daß er irgendwann nach seinem Aufenthalt in Straßburg die Wiener Kanzel gebaut hat, danach ein Engagement in Brünn einging und dort auf eine Möglichkeit lauerte, in Wien Fuß zu fassen, wobei ihn Wiener Freunde auf dem laufenden hielten.

Vergleicht man das Selbstbildnis an der Kanzel mit dem am Orgelfuß (Taf. X, XI), so fällt auf, daß das erstgenannte anders als die Orgelfuß-Büste illusionistisch verfaßt ist, in der emotionalen Qualität aber zurückbleibt. Jemand öffnet nach innen einen Laden und schiebt gleichzeitig den Oberkörper durch den engen Spalt. Die illusionistische Erscheinung und die Art, wie die Figur in eine Ecke gedrückt ist, erinnern erneut an die Hans-Hammer-Büste im Straßburger Südquerhaus. Aber diesmal fehlt völlig der begierige Blick.[47] Dies irritiert, solange man von Fotos ausgeht. Macht man sich mit der Situation vertraut, in der das Kanzel-Selbstbildnis erscheint, so versteht man augenblicklich, daß die Aussicht, die dieser andere Steinpilgram hat, denkbar unattraktiv ist und ein ostentatives Blicken wie am Orgelfuß verfehlt wäre. Das Fenster durchbricht den Unterbau der Treppe in

---

46 So bereits M. Capra, „Zur Datierung der Kanzel Anton Pilgrams in St. Stephan", *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien* IV (1952), 21–23. Für die Eggenburger Kanzel: H. Tietze, *Die Denkmale der Gerichtsbezirke Eggenburg und Geras* (Österreichische Kunsttopographie V) (Wien 1911), 31–33. Ein Versuch, die Wiener Kanzel Pilgram abzusprechen und sie noch früher anzusetzen: A. Saliger, „Zur Frage der künstlerischen Autorschaft der Kanzel im Stephansdom in Wien", *Wiener Geschichtsblätter* XLVII (1992), 181–197. Die Angabe S. 190, Anm. 13, das Steinmetzzeichen an der Kanzel sei eine Ergänzung des 19. Jahrhunderts, ist übrigens unzutreffend.

47 Auf das Fehlen einer originalen Farbfassung, die einst einmal existiert haben mag (Hinweise darauf gibt es nicht), läßt sich dies nicht zurückführen. Entscheidend für den Effekt der Blicklosigkeit ist der gesenkte Kopf.



Abb. 9: Anton Pilgram, Kanzel. Wien, St. Stephan

ca. einem Meter Höhe vom Boden (über der aufdringlichen Renovierungsinschrift von 1880). Pilgrams steinerner Stellvertreter hält sich gleichsam im Kanzel-Souterrain auf. Das Haupt schräggelegt und etwas gesenkt, hat er nichts anderes vor Augen als die Beine derjenigen, die um die Kanzel stehen. Wer betrachtend Blickkontakt mit der Büste sucht, geht in die Hocke.

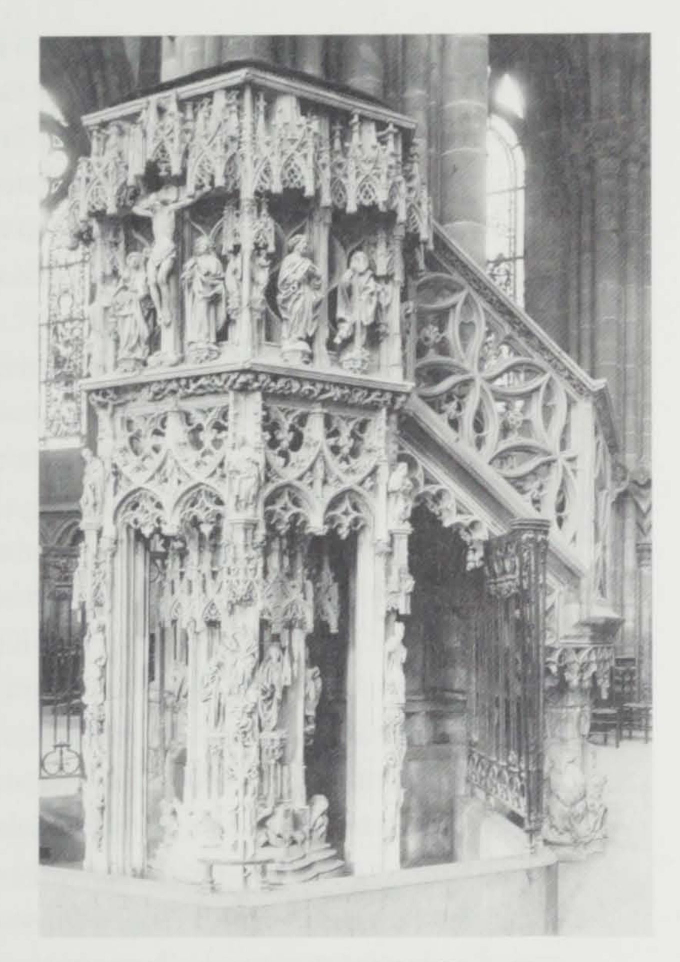


Abb. 10: Hans Hammer, Kanzel. Straßburg, Münster

Derart prächtige Kanzeln sind selten. Die Regel dürften ohnehin hölzerne Predigtstühle gewesen sein. Die Zahl der Steinkanzeln in Mitteleuropa, die den Anspruch erheben, einen gestalterischen Schwerpunkt des Kirchenraums zu bilden, vergleichbar einem Schnitzaltar, läßt sich an einer Hand abzählen.[48] Das Gründungswerk dieser Gruppe war Hans Hammers Straßburger Kanzel von 1484–1486 (Abb. 10). Sie entstand aus einer konkreten historischen Situation heraus: dem immer größeren Zulauf, den die Predigten des Johannes Geiler von Kaysersberg (1445–1510) fanden. In der Krypta des Münsters hatte er begonnen. Vermutlich wurde ausgerechnet dort gepredigt, damit man die Liturgie des Domklerus nicht störte. 1483 übersiedelte Geiler ins Nordquerhaus, bald darauf ins Langhaus, wo er seit 1486 Hammers Kanzel benutzte. Eine dotierte Anstellung als Prediger erhielt er erst 1489 durch Bischof Albrecht von Bayern, und bei dieser Gelegenheit nahm er die Kanzel zeremoniell in Besitz. Jedoch war ihre Errichtung vom Bischof allenfalls

48 A. Reinle, *Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter* (Darmstadt 1988), 40–55. P. Poscharsky, *Die Kanzel. Erscheinungsform im Protestantismus bis zum Ende des Barocks* (Güterloh 1963). (Anders als der Titel erwarten läßt, enthält das Buch viel Material auch zu vorreformatorischen Kanzeln.)

gutgeheißen worden. Die Initiative für den Bau der Kanzel, aber auch für die Einrichtung der Prädikatur und bereits für Geilers Etablierung in Straßburg 1478 war von dem Kaufmann, Patrizier und Straßburger *Altammeister* Peter Schott ausgegangen, den man wohl die wichtigste Persönlichkeit im öffentlichen Leben der Stadt nennen darf. Schott, Geiler und Hammer mögen auch die Kanzel zusammen entworfen haben. Unmittelbar nach ihrer Fertigstellung wurde Hammer zum Münsterbaumeister ernannt.[49]

Mit Matthäus Heuperger, dem Ratsherrn, Vorsteher der Gottsleichnamsbruderschaft und Stifter des Heiltumsstuhls vor St. Stephan, können wir in Wien eine Persönlichkeit greifen, die Peter Schott gut vergleichbar ist: ein einflußreicher Bürger, der religiöse Verwirklichung sucht und sich dabei weniger, als man erwarten würde, auf die kirchlichen Autoritäten angewiesen fühlt.[50] Das heißt nicht, daß ich ihn für den Stifter der Kanzel halte, aber jemand wie er könnte es gewesen sein, der sie in Auftrag gegeben oder ihren Bau angeregt hat. Was in Wien hingegen mit Sicherheit fehlte, war eine Persönlichkeit wie Geiler. Trotzdem darf man annehmen, daß auch hier die Initiative zur Errichtung der Kanzel mit der geplanten oder verwirklichten Einrichtung einer Prädikatur zu tun gehabt haben wird und aus der städtischen Öffentlichkeit (und nicht aus dem hohen Klerus) gekommen ist. In den Jahren unmittelbar vor Luthers Thesenanschlag erlebte eine wahre Stiftungswelle von Predigerstellen ihren Höhepunkt.[51] Eine Kontinuität zu protestantischen, aber auch zu gegenreformatorischen Vorstellungen zu erkennen, liegt nahe. Wenn eine derartige Stiftung aber nicht an eine Kapazität wie Geiler gebunden war, dann war sie sicher verknüpft mit der Hoffnung, einmal eine außerordentliche Predigerpersönlichkeit für Wien zu gewinnen. Was man von einem solchen Mann erwartete, zeigt das Skulpturenprogramm der Wiener Kanzel, das sophistischer ausgefallen ist als die Dekoration in Straßburg mit Kreuzigung, Aposteln und Heiligen. Von der formalen Qualifikation des Predigers sprechen die vier Büsten der Kirchenväter am Kanzelkorb: Jeweils auf ein Buch gestützt, präsentieren sich die alten Männer pathetisch vorgebeugt mit von geistiger Schau verzehrten, entkörperlichten Antlitzen. Der hohe

---

49 Recht, *Nicolas de Leyde*, 226–235, 366 (mit der älteren Literatur). Außerdem: U. Israel, *Johannes Geiler von Kaysersberg (1445 – 1510). Der Straßburger Münsterprediger als Rechtsreformer* (Berlin 1997), 76–113. Schock-Werner, *Das Straßburger Münster*, 176.

50 F. Czeike, *Historisches Lexikon Wiens*, III (Wien 1994), 178. Grass, *Der Wiener Dom*, 89–96.

51 Poscharsky, *Die Kanzel*, 23.

körpersprachliche Affektgehalt und die spezifisch bildhauerischen Qualitäten erinnern an das Pilgram-Selbstbildnis des Orgelfußes (Taf. I). Die Büsten und die Bücher stehen für die Treue einer Schrifttradition gegenüber, die als das Ergebnis von Inspiration erlebt und als Grundlage der Predigt verstanden wird. Das entspricht im wesentlichen den Formulierungen über das Predigtamt, die das von Julius II. einberufene fünfte Lateranskonzil unter Leo X. 1516 verabschieden sollte.[52] Demgegenüber sprechen die Skulpturen am Handlauf der Treppe über die Erwartung festen Auftretens: Kröten, Schlangen und Eidechsen wollen kriechend den Kanzelkorb erreichen, werden aber kurz vor dem Ziel von einem Hund verbellt und zur Umkehr gezwungen. Der Hund steht für einen Priester, der die Häresie bekämpft.[53]

Als 1522 von der Kanzel lutherisch gepredigt und das Klosterwesen angeprangert wurde, sahen manche wohl diese Erwartungen skandalös getäuscht, während sie für andere endlich in Erfüllung gingen.[54] Einen wirklich großen Prediger fand die Kanzel aber erst 1524 in dem Bischof Johann Fabri aus Leutkirch in Schwaben. Von ihr aus trieb er in den folgenden Jahren die Rückkehr der Wiener zur römischen Kirche voran.[55] Dabei wußte er sich fraglos in bestem Einklang mit den Kirchenvätern und sah sich als ebenso treuen wie wachsamen Hund seines überirdischen Herrn. Jedoch war in Fabris Mund die Predigt ein anderes Instrument geworden, als es den Stiftern oder Initiatoren des Kanzelbaus vorgeschwebt haben dürfte: nicht mehr ein Medium der Laienfrömmigkeit, sondern ein Medium kirchlicher Glaubenshoheit. Übrigens mag das auch den Unterschied charakterisieren zwischen der von Laien gegründeten und getragenen Gottsleichnamsbruderschaft, der Heuperger und Pilgram angehörten, und ihrer Neugründung 1577, die auf den Bischof zurückging.

---

52 J. D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio* (Paris 1901/Graz 1961), XXXII, 944–947. R. Bäumer, „Leo X. und die Kirchenreform", in: *Papsttum und Kirchenreform. Historische Beiträge. Festschrift für Georg Schwaiger*, ed. M. Wettlauf und K. Hausberger (St. Ottilien 1990), 281–299, bes. 290 f.

53 Chr. Gerhard, „Der Hund, der Eidechsen, Schlangen und Kröten verbellt. Zum Treppenaufgang der Kanzel im Wiener Stephansdom", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXVIII (1985), 115–132, 291–294.

54 *850 Jahre St. Stephan*, 191. M. Smets, *Wien im Zeitalter der Reformation* (Preßburg 1875/Wien 1969), 21 f.

55 *850 Jahre St. Stephan*, 194. G. Adriani, *Der mittelalterliche Predigtort und seine Ausgestaltung* (Stuttgart 1966), 89.



Abb. 11: Johann Geiler von Kaysersberg predigt. Holzschnitt, (vor) 1513

Darstellungen von Wiener Predigten sind nicht auf uns gekommen, aber zwei Holzschnitte, die Geiler auf der Straßburger Kanzel darstellen. Sie entstanden wenige Jahre nach seinem Tod 1510 und gehören zu Druckausgaben von einzelnen seiner Reden.[56] Der ältere Holzschnitt, der 1513 zum ersten Mal verwendet wurde, zeigt ihn unter den Initialen DIK für Doktor Iohannes von Kaysersberg auf einer prächtigen Kanzel, die im Detail mehr der Wiener als der Straßburger ähnelt (Abb. 11). Dies dürfte mit der Zeitstellung sowohl des Holzschnitts als auch der Pilgramkanzel zusammenhängen. Geilers Gestik erscheint nicht exaltiert, sondern ruhig argumentierend. Es ist kein Visionär, der spricht, sondern ein Intellektueller. Das deckt sich mit Geilers Selbstverständnis und überhaupt mit dem Selbstverständnis der spätmittelalterlichen Prediger, die viel Zeit und Gelehrsamkeit auf ihre Texte verwendeten.[57] Wie Geiler als Halbfigur im Kanzelkorb sichtbar wird, erinnert an die Kirchenväter in Wien und an Pilgrams Selbstbildnisse. Drei Männer umstehen die Kanzel; eine Frau hat auf einem mitgebrachten Klappstuhl Platz genommen. Während die Männer in gemessener Weise nicht mehr als ihr Einverständnis bekunden, betet die Frau. Der unbekannte Holzschneider wollte offenbar geschlechtsspezifische Reaktionen wiedergeben. Links im Vordergrund ist die Grabplatte eines Priesters mit einer Kniebank dargestellt. Es dürfte Geilers Grab gemeint sein, der in der Tat am Aufgang zu seiner Kanzel bestattet wurde. Auch Fabri in Wien ist nächst der Kanzel begraben.[58]

---

56 Israel, *Johannes Geiler*, 110–111 mit den Drucknachweisen.

57 M. Kerker, „Die Predigt in der letzten Zeit des Mittelalters mit besonderer Berücksichtigung auf das südwestliche Deutschland", *Theologische Quartalschrift* XLIII (1861), 373–410; XLIV (1862), 267–301. M. Menzel, „Predigt und Predigtorganisation im Mittelalter", *Historisches Jahrbuch* (Görres-Gesellschaft) CXI (1991), 337–384, bes. 368 ff.

58 *850 Jahre St. Stephan*, 194.

Der zweite Holzschnitt, der 1515 erstmalig verwendet wurde, lehnt sich im Hauptmotiv an den ersten an, doch sind die Zuhörer nun zahlreicher und ausführlicher differenziert (Abb. 12): stehende Männer verschiedenen Alters, Standes und in verschiedener Haltung; ein sitzender, beleibter Mann, dessen verschränkte Arme nach heutigem Verständnis von Körpersprache Ablehnung bekunden würden; zwei auf dem Boden hockende Frauen, die offensichtlich hingerissen sind.



Abb. 12: Johann Geiler von Kaysersberg predigt. Holzschnitt, (vor) 1515

Jedoch hat bereits Hans Hammer Geilers Publikum wiedergegeben, und zwar am Pfeiler der Kanzelstiege (Abb. 13), ungefähr an jener Stelle, wo sich in Wien Pilgram aus dem Fenster lehnt. Wir sehen dort in etwas kruder Relieftechnik, die sich von den Heiligenfigürchen wohl absichtlich abhebt, einen Santiago-Pilger, der eingeschlafen scheint, aber vielleicht auch besonders andächtig zuhört, eine hockende Frau, die typischerweise mit gefalteten Händen betet, sowie einen hockenden Mann, der im Orantengestus betet und wie auch eine Reihe von Zuhörern in den Holzschnitten einen Rosenkranz hält.



Abb. 13: Hans Hammer, Treppenstütze der Kanzel. Straßburg, Münster

Ohne ein *Corpus* der spätgotischen mitteleuropäischen Prunkkanzeln geben zu wollen, empfiehlt es sich an dieser Stelle eine weitere einzubezie-



Abb. 14: Hans Witten, Tulpenkanzel. Freiberg in Sachsen, Dom

hen und einen Seitenblick auf die exzentrischste von ihnen zu tun, die sogenannte Tulpenkanzel im Freiberger Dom in Sachsen (Abb. 14). Es handelt sich um ein Werk des Bildhauers Hans Witten. Am Fuß der Treppe hockt dort ein Mann in vornehmer zeitgenössischer Kleidung mit schräggelegtem Kopf (Abb. 15). Was er mit der rechten Hand tat, ist unklar, denn sie ist ergänzt. Allerdings sind auf dem linken Knie Reste eines Rosenkranzes mit Kreuz auszumachen, und dieses Skandalon dürfte zur Amputation der Hand in der Reformationszeit oder danach geführt haben. Heinrich Magirius resümiert die älteren, ikonographisch ausgerichteten Deutungen der Figur (Daniel, Nebukadnezar) und kommt zu dem in eine andere Richtung weisenden Schluß:[59] „Ein Stifter der Kanzel könnte hier gleichzeitig den Betrachter auffordern, der Predigt in gleicher kontemplativer Weise zu lauschen." Die Frage, ob es sich wirklich um ein Stifterbild handelt, ist schwer zu beantworten. Ich finde, daß der Mann unsere Erwartungen, wie ein Stifter aussehen könnte, zu gut bedient, um wirklich ein Stifter zu sein. Aber daß einer dargestellt ist, der der Predigt lauscht, läßt sich von Straßburg her gesehen nicht von der Hand weisen.

Es dürfte nun klar sein, warum ich den Wiener „Fenstergucker" seines volkstümlichen Namens entkleidet und ihn Predigtlauscher genannt habe. Mit den steinernen Lauschern in Straßburg und Freiberg hat er die Position an der Treppe gemeinsam, mit dem Freiberger überdies den schräggelegten Kopf und den illu-

59 H. Magirius, *Der Dom zu Freiberg* (München und Regensburg 1993), 34.



Abb. 15: Hans Witten, Figur an der Treppe der Tulpenkanzel. Freiberg in Sachsen, Dom

sionistischen Modus, der die Figur den lebendigen Zuhörern nahegebracht haben dürfte. Die Funktion ist wohl so zu beschreiben: Deutlicher als im Fall des Orgelfuß-Bildnisses ist er Verweis auf die Urheberschaft, denn das Wappenschild mit Pilgrams Steinmetzzeichen befindet sich unmittelbar über dem Bildnis am „Fenstersturz"; aber wieder geht es um die Eingliederung in die Gesellschaft der frommen Laien und um Aufforderung zur Fürbitte. Sie ist an die Zeitgenossen und an die Zuhörer künftiger Predigten gerichtet. Übrigens lagen Predigt und Gedenken nicht weiter auseinander als Eucharistie und Gedenken. Geiler von Kayersberg hat seines Gönners Peter Schott und dessen frommer Frau auf der Kanzel mehrfach gedacht. So erinnerte er 1508 an den Beginn seiner Predigttätigkeit in Straßburg:[60] „Des anfenger was her Peter Schott altammeister, uß yngebung siner haußfrawen, denen gott gnedig sey, denn es waren barmhertzige milte leüt gegen gott und den menschen." Die Stiftung der Prädikatur wird als gutes Werk verstanden, das Fürbitte und Gedenken rechtfertigt.[61]

60 Zit. nach Israel, *Johannes Geiler*, 79.

61 Poscharsky, *Die Kanzel*, 24.

Inszenierte Frömmigkeit

Zweimal präsentiert sich Pilgram offenkundig *nicht* als Individuum, das aus „Glaube, Kindesbefangenheit und Wahn" erwacht wäre und sich aus bestimmten Bindungen, speziell aus solchen von Korporationen befreit hätte (Jacob Burckhardt), um „ich-bewußt" hervorzutreten (Kurt Gerstenberg), oder vielleicht „nachdenklich und zugleich selbstbewußt" (Joseph Adolph Schmoll gen. Eisenwerth) Innen- und Außenwelt seines Ich zu reflektieren. Im Gegenteil, er gliedert sich anschaulich ein in eine Gesellschaft, in der man gläubig ist und diesen Glauben korporativ lebt. Ebensowenig tritt Pilgrams Bildnis, wie Michael Camille meint, als Vermittler seines Werkes auf, vielmehr hofft der Künstler, durch das fromme Gedenken der Mitmenschen von seinem Werk zu profitieren. Eher ist es also sinnvoll, das Werk den Mittler zu nennen, nämlich zwischen Pilgram einerseits und den Betrachtern, Benutzern und potentiellen Fürbittern andererseits. Alles in allem erweisen sich Burckhardts Worte und ihre Nachwirkungen von Gerstenberg bis Camille als der falsche Text zu den Skulpturen, denn weder machen diese Worte gegenwärtig vertretbare Aussagen zum Thema Individualismus, noch handelt es sich bei *Individualismus* um ein *Thema* der Skulpturen.

Gleichzeitig haben wir es in Wien aber doch mit so etwas wie Künstlerselbstbildnissen zu tun. Da liegt es nahe, einen Seitenblick auf die einige Jahre früher entstandene Reihe der drei Dürerschen Selbstporträts zu werfen.[62] Aus dem Zusammenhang des Œuvres herausgenommen wäre allerdings weder das Gemälde von 1493 (Louvre) noch das von 1498 (Prado) als ein Selbstbildnis kenntlich. Beide stehen bruchlos in der um die Mitte des 14. Jahrhunderts begründeten Tradition des höfischen Porträts, die in Frankreich mit Johann dem Guten (Louvre) und in Mitteleuropa mit Rudolf dem Stifter (Diözesanmuseum, Wien) beginnt. Allein das exzentrisch inszenierte Bild des Jahres 1500 (Alte Pinakothek, München, Abb. 16) fordert eine Wahrnehmung seines medialen Status ein und verweist auf seine eigene Herstellung und damit nicht nur auf den Dargestellten, sondern auch auf den Hersteller. Etabliert ist die Lektüre als ein christomorphes Porträt,[63] doch hat vielleicht eher Johann Konrad Eberlein recht, der es ein „Spie-

---

62 F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk* (Berlin 1971), Nr. 10, 49, 66.

63 Zuletzt: D. Hess, „Dürers Selbstbildnis von 1500. ‚Alter Deus' oder Neuer Apelles", *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* LXXVII (1990), 63–90, J. L. Koerner, *The Mo-*

gelbild" nennt und hervorhebt, wie schwierig es war, ein ebenes Spiegelbild mit den Mitteln der Malerei zu simulieren.[64] Wie auch immer: Hier will der Künstler als in seinem Werk präsent gesehen werden. Das verbindet das Gemälde mit Pilgrams Selbstdarstellungen an der Wiener Kanzel und am Wiener Orgelfuß. Und von diesem Punkt aus lassen sich auch die Unterschiede beschreiben. Der auffälligste ist die Emotionslosigkeit des Dürerschen Bildnisses; Hand in Hand damit geht das Fehlen eines anderen Bezugs als des Bezugs zum Betrachter. Schließlich ist das Übergewicht von Schönheit bei Dürer gegenüber Eigenart der Physiognomie bei Pilgram zu nennen. Was also von den Pilgram-Bildnissen aus in Richtung Identität und Individualität zu weisen scheint, sind weder die in der Zeit um 1500 etablierten Züge von Porträt noch von Selbstporträt, sondern gerade die Züge einer medial sehr differenziert dargestellten religiösen Hingegebenheit.



Abb. 16: Albrecht Dürer, Selbstbildnis. München, Alte Pinakothek

Von dieser Feststellung her läßt sich nicht nur der Unterschied zum Dürer-Selbstporträt, sondern auch zum Selbstbildnis des Matthew Paris bestimmen (Abb. 1). Anders als Pilgrams Selbstdarstellungen könnte man das letztgenannte aus dem Zusammenhang, in diesem Fall mit dem Madonnenbild, herauslösen und in jeden anderen Zusammenhang stellen, solange dieser nur ein kultischer ist, ohne daß es gewinnen oder verlieren würde. Es scheint mir nicht der Grad

---

ment of Self-Portraiture in German Renaissance Art (Chicago und London 1993), und R. Preimesberger, „Propriis sic effingebam coloribus ...", in: *The Holy Face and the Pradox of Representation*, ed. H. L. Kessler (Bologna 1998), 279–300.

64 Ich nehme Bezug auf seinen Wiener Vortrag vom 10. April 2000.

der Frömmigkeit und ebensowenig das Gefühl, ein Diener Gottes oder auch nicht zu sein, das es uns erlaubt, zwischen Matthew Paris und Anton Pilgram als Selbstdarstellern zu unterscheiden. Das mönchische Leben eines Matthew Paris war vielleicht mehr als man denkt ein Leitbild für Leute wie Pilgram und sogar Dürer. Der Kirchenhistoriker Adolf Harnack hat dieses Phänomen der spätmittelalterlichen Frömmigkeit als erster wahrgenommen und in seinem *Lehrbuch der Dogmengeschichte* (1890) von einer „Monachisierung" oder Vermönchlichung der spätmittelalterlichen Laiengesellschaft gesprochen.[65] Der Eintritt in die Gottsleichnamsbruderschaft, vielleicht auch das akademische Moment in Pilgrams Präsentation, entspricht dem. Den Unterschied zwischen den Selbstdarstellungen markiert die Art, wie Pilgram einen solchen Lebensentwurf medial umsetzt, indem er Hören und Sehen, Ähnlichkeit und Affekt, bildliche und illusive Momente zu einem Spiel arrangiert, das komplex genug ist, daß der aus einer anderen Kultur (nämlich unserer) kommende Betrachter ihm unterstellen kann, es habe sich verselbständigt.

Wie wenig zwingend diese Unterstellung ist, sei abschließend demonstriert, indem ich die beiden Bildnisse noch einmal und jetzt in der wahrscheinlich richtigen chronologischen Folge beschreibe. Eine Anbiederung an die Scharen der Kirchenbesucher, die bis heute funktioniert, ist der „Fenstergucker" (Taf. XI): Aufgrund seiner illusiven Inszenierung erscheint er als Teil ihrer Welt – weit abgerückt von der pathetischen Bildwirklichkeit der Kirchenväter am Kanzelkorb. Entsprechend rührt die Besucher sein, wenn auch leiser, gefühlvoller Zug. Bei einem Predigtlauscher unter Predigtlauschern wäre die uns naheliegende Perzeption des Affekts als melancholisch allerdings abwegig gewesen; man empfand ihn wohl einfach als von angemessener Bewegtheit. Nicht ein Melancholiker tritt auf und damit einer, der einem der vielen Stereoptype des neuzeitlichen Künstlers entspricht[66], sondern einer, der wie die anderen sein Herz gerechter Ermahnung nicht verschließt. Vielleicht hat man das Öffnen des Ladens sogar in dieser Richtung metaphorisch verstanden.

Medial und vom Affekt her völlig anders ist der Altargucker konzipiert (Taf. X). Er steht den Kirchenvätern am Kanzelkorb in vielem näher als dem Lauscher. Das gilt sogar für die skulpturale Durcharbeitung, die beim Lauscher

---

65 A. Harnack, *Lehrbuch der Dogmengeschichte*, III (Tübingen [4]1919), 446.
66 Wittkower, *Born under Saturn*, 98–132.

streckenweise fast im Bossenhaften verharrt, bei den Kirchenvätern und beim Gucker aber zu äußerster mimetischer Differenziertheit gelangt. Nicht wie vorher illusionistisch, aber hochgradig realistisch inszeniert Pilgram seinen Auftritt jetzt im Modus eines Heiligenbildes. Michael Baxandall dachte an den Typus eines heiligen Sebastian als physiognomische Vorlage.[67] Ich lese die Differenz als mediale Steigerung: Das Alltägliche und Untergeordnete ist von der zweiten Büste genommen, und zwar, so glaube ich, weil sie ein wirklich exzeptionelles Erleben darstellt, das das Erleben des Lauschers anschaulich übertrifft. Rückblickend und vor dem Hintergrund der Reformation mag uns in den Jahrzehnten um 1500 die Predigt als das modernere und spannendere Frömmigkeitsmedium erscheinen. Die Unterschiede zwischen den beiden Pilgramporträts dürften aber belegen, daß für den Bildhauer die Schau der Eucharistie immer noch das konkurrenzlos höchste Erlebnis göttlicher Präsenz versprach.

Was wir ohne die mentalitätsgeschichtliche und funktionsgeschichtliche Brechung als den Wandel, die Facetten oder die Charakteristika einer Persönlichkeit wahrnehmen, sind medial sehr genau ausgearbeitete Topoi der Repräsentation von Frömmigkeit, mit deren Hilfe Gedenken und Gebetsbeistand eingeworben werden sollen. Daß die dabei entwickelten Techniken von Künstlern eines Tages anders eingesetzt werden würden, nämlich um über Bildnisse wie das Dürersche hinausgreifend eine Erforschung des Ich durchzuführen oder zu suggerieren, ändert nichts daran, daß ein solcher Gebrauch bei Pilgram nicht angelegt ist.

---

67 Baxandall, *Burlington Magazine*, 41. Es ist allerdings semantisch nicht klar, ob Baxandall das Orgelfußbildnis oder beide Bildnisse meint.



Schluß: Prozesse

Die Verfechter des *linguistic turn* wendeten das moderne westliche Denken auf die – niemals unumstrittene – Auffassung hin, daß es kein von der Sprache unabhängiges Erkennen gebe. Durch den Vollzug eines *iconic turn* wollte die ikonographisch orientierte Kunstgeschichte der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts diese Einsicht nachvollziehen und den Kulturwissenschaften mit den Bildreflexen der Sprache weiteres Untersuchungsmaterial zur Verfügung stellen. Man spricht in diesem Zusammenhang auch von Bildwissenschaft: Bilder werden auf Sprache zurückgeführt und auf diese Weise einer Erkenntniskritik, die Sprachkritik ist, zugänglich gemacht. Welche Art Thesenbildung daraus resultiert, war eines der Themen meiner Studie über *Chichele's Two Bodies*.

Demgegenüber ist an den *medial turn*, der seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts in den Kulturwissenschaften zu bemerken ist, die Einsicht geknüpft, daß alles, was Wahrnehmung als Erkenntnis verfügbar macht, gleichermaßen Medium ist, unabhängig davon, ob es sich dabei um eine sprachlich oder anders generierte Medialität handelt.[1] Also sind für die Denker des *medial turn* die visuellen Medien den sprachlichen gleichgeordnet, und es geht ins Leere, wenn man visuelle Gegebenheiten automatisch als Reflexe sprachlicher Gegebenheiten behandelt. Natürlich kann man sie trotzdem nicht anders als mit den Mitteln der Sprache diskutieren. Allerdings weiß in diesem Fall der Interpret, daß seine Sprache an keine dem Medium zugrundeliegende und das heißt essentielle bzw. strukturgebende Schicht rührt. Der Gegenstand einerseits und die Verständigung über ihn andererseits bleiben unterscheidbar; die Interpretation bleibt kritisierbar. Der *medial turn* weist dem Fach Kunstgeschichte, und zwar insbesondere den mit den visuellen Befunden befaßten Zweigen der Kunstgeschichte, eine neue, spannende Rolle zu – spannender und authentischer, als das Manöver eines *iconic turn* das könnte.

Die Prämissen des hier vorgelegten Buches lauten dennoch nicht: Kunstwerke sind Medien, Kunstgeschichte ist *per se* Mediengeschichte. In den sechs Texten ging es darum, bestimmte und ziemlich alte Gegenstände, die in unserer kultu-

---

1 R. Margreiter, „Realität und Medialität. Zur Philosophie des Medial Turn", *Medien Journal* XXIII (1999), 9–18.

rellen Tradition teilweise erst seit dem 19. Jahrhundert Kunstwerke genannt werden können, nicht als Kunstwerke, sondern tatsächlich als Medien und medienhistorisch zu beschreiben. Es waren also Hypothesen darüber zu bilden, wie diese Gegenstände beim Gebrauch durch das Publikum, für das sie hergestellt worden waren, funktionierten und wie die Hersteller ihre Produkte auf diese Funktionen abgestimmt hatten. Die klassischen Themen der Kunstgeschichte (Stil, Entwicklung, Ikonographie, Künstler, *Patronage*) erscheinen demgegenüber mehr am Rand und als Mittel zum Zweck.

Daß sich die Fallstudien zu einer Geschichte der visuellen Medien im christlichen Kult zwischen Mittelalter und Neuzeit fügen würden, kann dabei nicht behauptet werden, obwohl der Verlag und mancher Leser ein Buch mit dieser Zielsetzung vorgezogen hätten. Es ist allerdings zweifelhaft, ob ein solches Buch beim gegenwärtigen Erkenntnisstand wirklich machbar und sinnvoll wäre. Auf der einen Seite hat die Disziplin Kunstgeschichte wesentliche historische Prozesse im Inneren unseres *Musée imaginaire* erschlossen. Jeder, der sich kundig macht und zur Geste der Geschichtsschreibung steht, kann diese Prozesse in kürzerer oder längerer Fassung und in welchen Ausschnitten auch immer nacherzählen. Auf der anderen Seite ist nicht leicht abzusehen, wie man solchen Berichten jenen *medial turn* geben sollte, nach dem sich die sechs Studien – jede für sich – richten. Entweder hat man sich eine oberflächliche Operation vorzustellen. Das würde etwa heißen, daß die soundsovielte *Geschichte der Druckgraphik* mit einem Anhang über die sogenannten neuen Medien (Video, Internet) versehen und dann von einem Autor oder Herausgeber als die fällige *Geschichte der künstlerischen Massen-Medien* präsentiert wird. Dabei würde aber schwerlich aus den Zusammenhängen von Funktionsweisen und Beschaffenheiten heraus argumentiert werden können, und die behandelten Werke würden demnach aus meiner Sicht auch nicht als Medien besprochen.

Oder die Herausforderung des *medial turn* bedeutet, daß man erneut in die Grundlagenforschung einsteigt. Damit sind wir aber schon nicht mehr bei der Geschichtserzählung, sondern eben bei der Arbeit an Fallstudien. Aus solchen Studien heraus wären die Ziele einer Medien-Kunstgeschichte als Erzählung erst zu entwickeln. Im Anschluß an Hans Beltings Pionierleistungen der achtziger Jahre ist solches ganz offensichtlich *nicht* geschehen. Sein 1994 erschienenes und gemeinsam mit Christiane Kruse erarbeitetes Buch über altniederländische Malerei, das den sprechenden Titel *Die Erfindung des Gemäldes* trägt, nimmt sich eher

wie eine Rückkehr zu hergebrachten Paradigmen der Kunstgeschichte aus:[2] Das gilt erstens für die Auswahl der Beispiele, mit der Belting und Kruse den in den einschlägigen historischen Darstellungen bewährten Reigen von Meisterwerken ein weiteres Mal präsentieren. Das gilt zweitens für die zentrale These des Buches, die lautet, das wirklichkeitsanalog verfaßte, kohärente Staffeleibild, jenes Medium, das die visuelle Produktion der frühen Neuzeit dominierte, sei im Flandern Jan van Eycks „erfunden" worden. Diese These zielt offensichtlich mehr darauf ab, die Entwicklungsgeschichte der Produktion darzustellen, als Konstanz und Wandel der historischen Funktionen zu untersuchen, und erscheint mir übrigens willkürlich. Der von Theodor Hetzer 1940 formulierte Gedanke, es sei Giotto gewesen, der das Medium Bild erfunden habe (in Gestalt des abgeschlossen komponierten, von einem Rahmen umgebenen Wandbildes), hat nicht mehr, aber auch nicht weniger für sich.[3] Mag das Giottosche Bildmedium anders als das moderne und das altniederländische nicht auf einer Staffelei gemalt und transportabel sein, so schmückt es immerhin wie das moderne die Wand, statt wie das altniederländische auf einem Altar zu stehen oder in einer Lade zu liegen. Offenbar führen unterschiedliche Kriterien zu unterschiedlichen Feststellungen über die Vorgänge, und solange man die Prämissen nicht aufgeklärt und diskutiert hat, gelingt es kaum, die Stringenz der Feststellungen gegeneinander abzuwägen.

Kunst und Fortschritt

Wäre es trotz dieser Probleme, aus dem Medienblickwinkel eine Geschichtserzählung zu entwerfen, aber nicht wichtig und angebracht gewesen, auf die historischen Prozesse, die gleichsam im leeren Raum zwischen den hier vorgelegten Fallstudien spielen, wenigstens hinzuweisen? Für den Kunsthistoriker stellt sich das schwieriger dar, als man erwarten sollte. Soweit ich sehe, ist das einzige genuin kunstgeschichtliche Modell, das zur Anwendung gebracht werden kann,

---

2 H. Belting und Chr. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei* (München 1994). Zu den substantiellen Besprechungen gehören: A. Châtelet, *Bulletin monumental*, CLIV (1996), 101–103, und M. O. Renger, *Kunstchronik*, XLI (1996), 451–460.

3 Th. Hetzer, *Giotto. Grundlegung der neuzeitlichen Kunst*. Schriften Theodor Hetzers I (Mittenwald und Stuttgart 1981), 37–54.

jenes, welches einen Zuwachs an Darstellungsfertigkeit während der in Frage stehenden Jahrhunderte postuliert. Es gehört zu den ältesten und am besten erprobten Stücken im Paradigmensortiment des Fachs. Vermutlich hat Georges Didi-Huberman recht, wenn er feststellt, daß sich die Disziplin Kunstgeschichte überhaupt erst auf der Grundlage der in diesem Modell manifest gewordenen Fortschrittsgläubigkeit entwickeln konnte.[4] Nachdem Plinius der Ältere im 35. Buch seiner *Naturalis Historia* die Geschichte von Malerei und Skulptur bei den Griechen als eine Kette von Erfindungen erzählt hatte,[5] darf Lorenzo Ghiberti als derjenige gelten, der um 1450 den Kernbestand der Erzählung für die neuzeitliche Kunstliteratur formulierte, als er die Lebensgeschichte Giottos mit dem zukunftsgewissen Satz beginnen ließ:[6] „Die Kunst der Malerei begann ihren Aufstieg in Etrurien, in einer Dorfschaft nahe bei Florenz, mit Namen Vespignano."

Darstellungsfertigkeit ist bei Ghiberti etwas fest Umrissenes, das in erster Linie die Fähigkeit zu naturgetreuer Wiedergabe meint und in zweiter Linie mit Schönheit und mit aus der Antike abgeleiteten visuellen Normen korreliert:[7] „Giotto erwarb seiner Kunst das, was die anderen vor ihm nicht vermocht hatten; er brachte diejenige Kunst, der es um die Wiedergabe des Natürlichen geht, von neuem zu Ehren, zugleich die Anmut der Erscheinung, und überschritt niemals die Regeln." Im Grunde hat auf theoretischer Ebene erst um 1900 der Kunsthistoriker Alois Riegl in Frage gestellt, daß damit die Marschrichtung der abendländischen Kunst schlechthin umrissen sei. In der Einleitung habe ich auf die Problematik des Rieglschen Begriffs *Kunstwollen* hingewiesen.[8] Indes bringt dieses Konzept überhaupt erst die Möglichkeit eines Wollens ins intellektuelle Spiel

---

4 G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* (Paris 1990). Deutsch: *Vor einem Bild* (München und Wien 2000), 81.

5 J. Isager, *Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art* (London und New York 1991).

6 *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, ed. J. von Schlosser (Berlin 1912), I, 35: „Cominciò l'arte della pictura a sormontare in Etruria in una uilla allato alla città di Firenze la quale si chiamaua Vespignano." Übersetzung nach: J. von Schlosser, *Denkwürdigkeiten des Florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti* (Berlin 1920), 51.

7 *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, 36: „Vide Giotto nell'arte quello che gli altri no agiunsono. Arecò l'arte naturale ella gentileza con essa, non uscendo delle misure." Übersetzung angelehnt an: Schlosser, *Denkwürdigkeiten des Florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti*, 52.

8 Siehe auch: E. Panofsky, „Der Begriff des Kunstwollens", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV (1920), 321–339, und in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (Berlin 1985), 29–43.

der Kunstbetrachtung und damit das Signal, daß im Rahmen einer Konzeption Naturähnlichkeit im klassischen Sinn gewollt oder auch nicht gewollt sein kann. So hat Riegl einen oder sogar „den entscheidenden Beitrag zur Überwindung der normativen Ästhetik" geleistet (Otto Pächt).[9] Andererseits scheint es doch immer visuelle Standards gegeben zu haben, mit denen sich das Wollen auseinanderzusetzen hatte. Und diese Standards kann man sich kaum anders als mit dem Stand bzw. dem Zuwachs der Darstellungsfertigkeiten verknüpft denken. Das Muster, demzufolge es der Zuwachs an Darstellungsfertigkeit gewesen sei, der den Gang der Entwicklung bestimmt habe, ist für unser Verständnis einer Kunstgeschichte als Prozeß also nach wie vor von Bedeutung. In der Tat ist ihm eine gewisse Evidenz ja auch kaum abzusprechen - das gilt jedenfalls dann, wenn man aus historischer Ferne auf den Gang der Kunstproduktion zwischen, sagen wir, 1200 und 1880 blickt.

Das Problem, das die Theorie speziell im Rahmen der hier vorgelegten Studien aufwirft, liegt auf der Hand: Gerade das älteste behandelte Denkmal, der Kruzifixus am Naumburger Westlettner, scheint am nachdrücklichsten naturalistisch ausgerichtet zu sein und wäre demnach das fortgeschrittenste (Taf. I). Untersucht man das Umfeld des Gekreuzigten in Nordostfrankreich und Mitteldeutschland, so kommt man zu dem folgenden, mindestens ebenso bedenklichen Ergebnis: Die Bildhauer des mittleren 13. Jahrhunderts haben nicht weniger konzeptionelle Arbeit darauf verwendet, bestimmte Werke *nicht* naturalistisch erscheinen zu lassen, wie sie entwerferische Intelligenz in den Naturalismus anderer investierten. Ich habe zu zeigen versucht, daß das nicht paradox, sondern aus der Perspektive der medialen Funktionen folgerichtig war. Aber wo bleibt angesichts dieser Analyse unser Zugriff auf einen historischen Vorgang, der aus einem anderen Blickwinkel plausibel wirkt und also nicht kurzerhand bestritten werden kann?

Vermutlich sollte zuerst der Versuch unternommen werden, ein anderes Konzept von Darstellungsfertigkeit zu entwickeln. Aus der medienkritischen Perspektive möchte ich von der Fertigkeit sprechen, visuelle Gegebenheiten ihrem bedeutungsgenerierenden Auftrag gemäß zu formen, sei es nun in Richtung Kultbild, sei es in Richtung Bilderzählung, sei es in Richtung virtuelle Realität.

---

9 O. Pächt, „Methodisches zur kunsthistorischen Praxis", in: ders., *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, Ausgewählte Schriften* (München 1986), 187-300, bes. 234.

Sofern man Darstellungsfertigkeit so versteht, wäre dann aber nicht zu erwarten, daß der Zuwachs zu einer immer weitergehenden Polarisierung der medialen Modi entsprechend ihren Funktionen führt? Jedenfalls wäre dies der Fall, wenn es allein um technische Errungenschaften wie z. B. die Perspektive ginge. Sie wäre unter diesen Umständen allein als Imissionstechnik weiterentwickelt worden, also als eine Technik, virtuelle Realität herzustellen, in die der Betrachter eintauchen kann. Die Panoramen des mittleren und späten 19. Jahrhunderts wären gleichsam das Ziel, auf das sich die Perspektive von Pietro Lorenzettis Bank in Assisi (Taf. II) über Masaccios Trinitätsfresko in Florenz hinentwickelt hätte.[10] Tatsächlich ist aber zu beobachten, daß sich die Perspektive in der neuzeitlichen Malerei überwiegend anders entfaltete. Offenkundig schließt der Prozeß die Möglichkeit ein, daß verschiedene Funktionen und Darstellungsformen kombiniert werden können: Als ein geeignetes Beispiel erscheint Pietro Lorenzettis Altarbild in Assisi, und noch anschaulicher ist seine Judas-Darstellung ebendort (S. 95). Sie ist zugleich als ein kultbildähnlich verfaßtes Schreckbild, als Bilderzählung und als virtuelle Realität rezipierbar und versammelt formale Anleitungen für jede dieser Lesarten. Also würde ich unter keinen Umständen sagen, Pietro Lorenzettis Fresken seien naturalistischer und dadurch moderner als ältere Gemälde, sondern stelle fest: Die Darstellungen zeichnen sich durch bis dahin vielleicht so noch gar nicht erprobte Kombinationen abbildhafter und illusionistischer, ikonischer und narrativer Züge sowie durch eine erhöhte Offenheit gegenüber den Erwartungen des Betrachters aus. Im Altarbild und im Judasbild verdichtet sich auf unvorhersehbare Weise eine mediale Flexibilität, welche das ganze Ensemble der Johanneskapelle auszeichnet.

Vielleicht kann man das, was uns in der Kunst des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit als Tendenz zur Naturnachahmung und als ein sich Bahn brechender Fortschritt in den Darstellungsmöglichkeiten entgegentritt, aufs Ganze gesehen als eine zunehmende Anreicherung bildhafter Strukturen mit illusiven und narrativen Elementen begreifen, wobei mit ein und demselben medialen Gegenstand durch das Zusammenführen verschiedener Modi eine immer breitere Palette von kommunikativen Funktionen ermöglicht und Betrachtererwartungen

---

10 *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts* (Ausstellungskatalog Bonn) (Basel und Frankfurt am Main 1993). St. Oettermann, *The Panorama. History of a Mass Medium* (New York 1998). Masaccios Fresko: *Masaccio's Trinity*, ed. R. Goffen (Cambridge 1998).

bedient werden. Vermutlich haben Hetzer und andere recht, und Giottos Fresken in Padua stellen wirklich einen Wendepunkt dar. Aus meiner Sicht könnte es jener Punkt sein, wo die Quantität der Kombinationen in Qualität umschlägt.[11] Von Giotto abhängig sind wohl die erzählerischen Fresken Pietro Lorenzettis (also nicht unbedingt auch das Judas- und das Altarbild der Johanneskapelle; die sehen nach eigenständigen Lösungen aus).

Im Rahmen der hier vorgelegten Studien läßt sich das Phänomen am Parament von Narbonne am besten exemplifizieren (Tafel IV): Mit dem narrativen Schub in der geistlichen Literatur der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts hat es zu tun, daß Erzählung auf dem bemalten Seidenstoff eine derart große Rolle spielt. Hier werden Erwartungen zufriedengestellt, wie die Lektüre der *Legenda Aurea* oder der *Meditationes Vitae Christi* sie geweckt hatte[12] (mehr zu diesen Texten s. u.). Bei aller Lebhaftigkeit wird die Erzählung durch kunstvolle Komposition aber bildhaft strukturiert: Die Gefangennahme etwa ereignet sich *nicht* als ein Chaos, sondern als eine Szene, die sinnfällig um die Figur Christi herumgeordnet ist. Bildhaft bis hin zum Kultbildhaften tritt in den Darstellungen auch die Gestalt Christi je für sich gesehen auf; am deutlichsten ist das in der Geißelung, wo der Oberkörper des Delinquenten seiner Haltung nach kaum zufällig jener Bildformel entspricht, die Panofsky mit dem Namen *Imago Pietatis* ausgestattet und deren Gebrauch durch das Publikum Hans Belting untersucht hat;[13] auch wenn er sie in szenischer Verquickung vorfand, wird der andächtige Betrachter einen solchen oder ähnlichen Gebrauch von der Ikone gemacht haben. Illusive Züge schließlich sind die wie zum Anfassen konkret ausmodellierten Körperformen insbesondere der negativen Protagonisten; illusiv wirkt sich aber auch die Verflechtung des gemalten Rahmens mit den Szenen aus - insbesondere wieder in der Geißelung.

Man kann die verschiedenen Modi im Parament leichter voneinander unterscheiden als an den meisten anderen vergleichbaren Arbeiten des 14. und 15. Jahrhunderts, leichter auch als in den szenischen Bildern Giottos und Pietro Lorenzettis. Das dürfte mit der speziellen Funktion des Seidenbehangs als Medium des fastenzeitlichen Bildentzugs zu tun haben: Die Modi sind in diesem

---

11 Eine Studie über Giottos Weihnachtsbild in der Arena-Kapelle ist in Vorbereitung.

12 H. Belting, „The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: Historia and Allegory", *Studies in the History of Art* XVI (1985), 151-168.

13 E. Panofsky, „Imago Pietatis", in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag* (Leipzig 1927), 261-290. H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter* (Berlin 1981).

Fall nicht so miteinander kombiniert, daß die Phänomene einander gegenseitig beglaubigen, sondern eher so, daß sie – zumal in unfarbiger Ausführung – einander widerlegen. Gerade durch diese Besonderheit wird aber transparent, wie Ausarbeitung und Kombination der Mittel zusammenspielen können, so daß dabei neue Möglichkeiten auf dem Feld der visuellen Kommunikation erschlossen werden.

Trotzdem kann die These, mit einem solchen intermedialen Vorgang sei ein zentraler Prozeß in der Entwicklung der Kunst beschrieben, vorläufig nichts anderes als eine ungesicherte Modellvorstellung sein. Ich breite hier nicht Ergebnisse aus, sondern spiele lediglich eine Möglichkeit durch, wie ein tragender Erzählstrang der Disziplin Kunstgeschichte nach dem Vollzug eines *medial turn* vielleicht zu rekonstruieren wäre. Als Grundlage dafür mag das Buch *Art and Illusion* von Ernst Gombrich noch wichtiger werden, als es schon ist. Nur müßte in der Argumentation die Rolle des Betrachters weiter gestärkt und ihm mehr Flexibilität und Eigeninteressen zugestanden werden: kein Konsument, dessen Wahrnehmung von den Künstlern nur manipuliert wird, sondern einer, der etwas von seinen eigenen Vorstellungen und Absichten in den Werken wiederfinden will und dem die Künstler darin entgegenkommen müssen.[14]

Artifex

Ein anderer solcher Erzählstrang, dessen Inhalt überdacht werden sollte, ist die Geschichte vom Aufstieg des Künstlers. Daß die Künstler im hohen und späten Mittelalter nicht durchweg Handwerker waren (jedenfalls nicht im Sinn eines modernen Begriffs von Handwerker), dürfte aus den Studien deutlich geworden sein – mindestens den Lesern, die meine Thesenbildung über den Modellbetrachter, den sich die Künstler konzeptuell erschaffen müssen, nicht als methodologisches Monstrum abtun. In diesem Fall erscheinen die Überlegungen der Produzenten in der Tat komplex, und die Ergebnisse sind soweit auf dem Feld des exklusiv Visuellen angesiedelt, daß man kaum den Auftraggeber oder

---

14 E. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Washington 1960). Zur Kritik an Gombrich siehe N. Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze* (Houndmills und London 1983), bes. 18–35.

irgendwelche Berater für deren Ausgereiftheit verantwortlich machen kann. Tatsächlich glaube ich, daß der medienkritische Blick gerade auf diesem Gebiet Wichtiges leistet. Klarer als aus manch anderer Perspektive läßt sich ein Phänomen belegen, das Svetlana Alpers und Michael Baxandall in ihrem Buch über Gianbattista Tiepolo *pictorial intelligence* oder *representational intelligence* nannten:[15] Ich möchte darunter eine spezifisch visuelle Kreativität verstehen, die mit der Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters sowohl zu spielen als auch zu kooperieren vermag.

Nun findet sich die Vorstellung, der mittelalterliche Künstler - nennen wir ihn den *Artifex* - sei nichts anderes als ein Handwerker gewesen, ohnehin fast nur noch als abgesunkenes Kulturgut und im Kontext der Vorstellung, er habe sich irgendwann aus dieser geistig und sozial subalternen Rolle herausgearbeitet.[16] Das dominierende Modell mindestens unter deutschsprachigen Kunsthistorikern ist gegenwärtig, daß bereits der *Artifex* mehr oder weniger jener auch auf dem Gebiet der Literatur beschlagene Intellektuelle war, als welchen man den Künstler seit der Renaissance zu sehen gewohnt ist. Das Vorbild stellen Gestalten wie Michelangelo oder Rubens bereit. Während Angehörige der Oberschicht, des Klerus und der Bildungselite auf die Künstler vielleicht wirklich als auf Handwerker herabsahen, waren sie nach dieser Vorstellung doch malende Gelehrte, die Cicero, Plinius, Dante, Petrarca usw. lasen, Kommentare zu diesen Autoren in ihre Bilder einbauten und ihre Tätigkeit wie die Literaten als Emanation von Wissenschaft oder Tugend erlebten. Ich muß wohl nicht ausführlich erläutern, worin sich die damit skizzierte Idee des *Pictor doctus* von jener Vorstellung unterscheidet, die besagt, der Künstler sei primär durch *representational intelligence* ausgezeichnet. Der *Pictor doctus* wird als Exponent einer neuzeitlichen Gelehrtenkultur gesehen, die identisch ist mit jener, der sein Interpret im 20. oder

---

15 S. Alpers und M. Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence* (New Haven und London 1994), V. In der deutschen Ausgabe (übersetzt von U. Bischoff, Berlin 1996) findet sich die einleuchtende Prägung „bilderzeugende Intelligenz".

16 Ich verweise auf den Klappentext zu A. Conti, *Der Weg des Künstlers* (Berlin 1998): „Alessandro Conti erhellt den langen Weg vom schlecht bezahlten Handwerker zum unabhängigen Freischaffenden". Conti ist 1994 verstorben, trägst also keine Verantwortung für diese Darstellung. Sein Buch handelt von anderen Problemen. Zentral für die Erzählung vom Aufstieg des Künstlers ist wohl das Anekdotenmaterial, das Vasari sammelte. Zusammenfassend dazu: M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance* (Leipzig 1938), bes. 356-358.

21. Jahrhundert angehört. Das hat für den Interpreten nicht zuletzt den Vorteil, daß er sich selbst nicht in Frage stellen muß, wenn er das historische Material betrachtet. Der Inhaber von *representational intelligence* hingegen gehört nicht notwendig dieser Kultur an. Er ist auch als Exponent einer Kultur vorstellbar, in deren Zirkeln man viel über *know-how*, Machbarkeit und die Erwartungen der Auftraggeber gesprochen haben mag, selten oder nie hingegen über theoretische Implikationen des eigenen Tuns. Nicht einmal, daß es in dieser Kultur gefordert war, lesen und schreiben zu können, darf man voraussetzen. Villard de Honnecourt z. B., der Architekt, Goldschmied oder Bildhauer gewesen sein kann und im 13. Jahrhundert ein Album mit Zeichnungen zusammenstellte, hat deren Beschriftung nicht selbst vorgenommen, sondern, wie Wilhelm Schlink jüngst zeigte, durch einen Schreiber besorgen lassen; wahrscheinlich war er also Analphabet.[17] Wenn die Künstler für ihre Arbeit bestimmte Texte kennen mußten, so hatte der Auftraggeber für Übersetzungen zu sorgen und sie zu bezahlen: so Ende 1335 die Sieneser Domopera einen Magister Ciecho de la Grammatica, damit er Pietro Lorenzetti die Legende des heiligen Savinius zugänglich machte.[18] Daß es sich bei der Künstlerkultur trotzdem um eine hochstehende Kultur gehandelt hat, liegt angesichts ihrer Produkte allerdings auf der Hand. Nicht zu vernachlässigen ist auch, daß sie von seiten einer ausgeprägten Schriftkultur, nämlich von seiten des Klerus, unterstützt und also nicht restlos auf orale und visuelle Traditionsbildung angewiesen war.[19]

Was unsere Gegenwart betrifft, so geht seit dem bekannten Buch von C. P. Snow (1959) die Rede von den zwei Kulturen:[20] Auf der einen Seite stehen die Geisteswissenschaftler und sogenannten Kulturschaffenden mit ihrer Gemeinde, die man einmal als das Bildungsbürgertum bezeichnete. Die ideologische Grundlage dieser Allianz dürfte das seit dem 18. Jahrhundert festliegende System der schönen Künste sein.[21] Auf der anderen Seite stehen die Naturwissenschaftler und Techniker. Wenn der moderne Künstler zur Kultur der Geistes-

---

17 W. Schlink, „War Villard de Honnecourt Analphabet?“, in: *Pierre, lumière, couleur. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Age en l'honneur d'Anne Prache*, ed. F. Joubert und D. Sandron (Paris 1999), 213–221.

18 P. Bacci, *Dipinti inediti e sconsciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi, etc. in Siena e nel contado* (Siena 1939), 90 f.

19 J. Goody, *The Power of Written Tradition* (Washington 2000).

20 C. P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution* (Cambridge, Mass. 1959).

21 P. O. Kristeller, „Das moderne System der Künste“, in: P. O. Kristeller, *Humanismus und Re-*

wissenschaftler und Bildungsbürger tendiert und viele Kunsthistoriker auch die vorneuzeitlichen Künstler gern für diese Kultur vereinnahmen würden, so nehme ich an, die *Artifices* hätten sich im anderen Lager, wo man nicht unbedingt Latein können und sich für Literatur interessieren muß, mehr zu Hause gefühlt.[22]

Ich sehe die in den Studien auftretenden *Artifices* beginnend mit dem „Naumburger Meister" demnach weder als Künstler in einem humanistischen oder modernen Sinn noch als Handwerker, sondern als Techniker, deren hohe Qualifikation den Benutzern ihrer Produkte schwerlich entgehen konnte. Vielleicht wären eine Bezeichnung wie „Medien-Ingenieur" oder als Vergleich ein Berufsbild wie Werbe-Designer dem Verständnis ihrer Position und Ansprüche angemessen. Dazu paßt die Beobachtung von Peter Burke gar nicht so schlecht, wonach der Großteil der bildenden Künstler der Renaissance aus Handwerkerfamilien stammte.[23] Man kann dem hinzufügen, daß das bereits für die paradigmatische Gestalt des Giotto gilt. Sein Vater war, wie sich herausgestellt hat, Schmied. Denkt man bei diesem Beruf nicht allein an Hufeisen für Pferde, sondern auch an Gitter, Schlösser, Werkzeuge und Waffen, so wird deutlich, daß er damit der Technikerelite unter den Handwerkern angehörte.[24] *Artifex* dürfte etwas gewesen sein, was nach Kompetenz, Ansehen und Einkommen noch ein Stück darüber rangierte, aber als ein Modell sozialen Aufstiegs am ehesten vom Handwerkerstand aus erstrebenswert und erreichbar war.

Subtile Laien

Der Künstler als Medientechniker - beim Chichele-Grabmal mit seinen klar definierbaren und durch lange Traditionen gleichsam vorgefertigten Teilen, deren Montage exakt auf die Liturgie abgestimmt scheint, hat diese Vorstellung die

---

naissance, II (München o. J.), 164–206. Zum Publikum der schönen Künste: P. Gay, *Pleasure Wars*. The Bourgeois Experience, V (New York 1998). Deutsch: *Bürger und Boheme* (München 1999).

22 Für eine entschieden gegensätzliche Position vgl. neuerdings zusammenfassend F. Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist* (New Haven und London 2000).

23 P. Burke, *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung* (München 1988), 47–59.

24 M. V. Schwarz und P. Theis, „Giotto's Father: Old Stories and New Documents", *The Burlington Magazine* CXLI (1999), 676–677.

höchste Evidenz; beim aus meiner Sicht sehr eigenwilligen Experiment Raffaels mit dem medialen Status der *Sixtinischen Madonna* sowie bei Pilgrams Hantieren mit dem eigenen Bildnis wirft die Sprachregelung aber Probleme auf. In diesen Fällen scheint ein eigenverantwortliches Handeln gegeben, das über die Rolle eines noch so anerkannten Technikers hinausgreift. Manifestiert sich hier nicht eine Tendenz zur gestalterischen Autonomie, die man nur als neuzeitliches Phänomen erklären kann? Ich glaube, es ist jetzt an der Zeit, auf einen weiteren historischen Prozeß zu verweisen, der vom Arbeitsfeld der Kunsthistoriker allerdings ein Stück abliegt.

Dieser Prozeß war das zunehmend erfolgreiche Streben der Laien um Teilhabe am christlichen Glauben und seinen Heilsmitteln. In aller Kürze und angelehnt an das Buch *Les Laics au Moyen Age* von André Vauchez (1987) sowie Klaus Schreiners Überlegungen zur Sozialstruktur der spätmittelalterlichen Laienfrömmigkeit (1992) sei, was man weiß oder erschließen kann, so referiert:[25] Die wichtigen Schauplätze waren die seit dem späten 12. Jahrhundert entstehenden Büßerbewegungen und ihr Entwicklungsstrang hin zu städtischen Bruderschaften, die im 14. und 15. Jahrhundert ihre große Zeit hatten,[26] sodann das Aufkommen speziell von Frauen gestalteter Frömmigkeitsformen;[27] weiter ist die in Gestalt einer frommen Schaulust um sich greifende Eucharistiefrömmigkeit zu nennen[28] und schließlich das Stiftungswesen. Im Rahmen der Fallstudien wird Laienfrömmigkeit als Stiftungswesen in Assisi am besten greifbar: Pietro Lorenzettis Auftraggeber war der unterhalb des Altarbildes porträtierte Mann, der vielleicht Puccio di Ventura hieß und im Jahr 1300 nach Rom gepilgert war, der aber

25 Vauchez' Buch benutzte ich in der ausgezeichnet ausgestatteten englischen Übersetzung: A. Vauchez, *The Laity in the Middle Ages* (Notre-Dame und London 1993). K. Schreiner, „Laienfrömmigkeit - Frömmigkeit von Eliten oder Frömmigkeit des Volkes", in: *Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter*, ed. K. Schreiner (München 1992), 1–78.

26 G. G. Meersseman, *Ordo fraternitatis. Confraterite e pietà dei laici nel medioevo*, 3 Bde. (Rom 1977). E. Duffy, *The Stripping of the Altars. Traditional Religion in England 1400–1580* (New Haven und London 1992), 131–154. B. Wisch und D. C. Ahl, *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy* (Cambridge 2000).

27 *Frauenmystik im Mittelalter*, ed. P. Dinzelbacher und D. R. Bauer (Ostfildern 1985). J. F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany* (New York 1998), 13–34.

28 A L. Mayer, „Die heilbringende Schau in Sitte und Kult", in: *Heilige Überlieferung. Festschrift für Ildefons Herwegen* (Münster 1938), 234-262. C. Zika, „Hosts, Processions, and Pilgrimages in Fifteenth-Century Germany", *Past and Present* LXVIII (1988), 25–64. Dufy, *The Stripping of the Altars*, 95–102.

auf jeden Fall der gehobenen Mittelschicht zugeordnet werden muß.[29] Eucharistiefrömmigkeit als Initiative „von unten" (im Sinn der kirchlichen Hierarchie) begegnete uns im Rom und im Wien der Jahrzehnte um 1500. Daß die Kirchenoberen solches gern sahen und förderten, ändert nichts daran, daß wir es mit Aktivitäten von Nichtklerikern zu tun haben. Auch um die geistliche Belehrung durch Predigten kümmerten sich die Laien selbst. Ich erinnere an die Bestallung des Geiler von Kaysersberg in Straßburg, eine Initiative, die durch die Errichtung der Münsterkanzel gekrönt wurde.

Sehr sprechende kunstgeschichtliche Dokumente für die eigenverantwortliche Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter, die hier bisher nur ganz am Rande vorkamen, sind die Stundenbücher. Dieser vor allem in West- und Mitteleuropa populäre Buchtyp entstand im 13. Jahrhundert und fand weite Verbreitung ab dem Ende des 14. Jahrhunderts. Eamon Duffy schätzt, daß es in England am Vorabend der Reformation die schier unvorstellbare Zahl von 50.000 teils gedruckten, teils handgeschriebenen, teils auch illustrierten Exemplaren gegeben hat.[30] Das Stundenbuch erlaubte es den Laien, das geistliche Leben des Klerus mit seinem durch Stundengebete vorgegebenen Rhythmus nachzuvollziehen.[31] Daneben treten Bücher, die nicht unbedingt für die Lektüre von Laien abgefaßt worden waren, aber ab dem Beginn des 14. Jahrhunderts in volkssprachlichen Übersetzungen vorlagen und demnach dort zur Verfügung standen, wo jemand lesen und also vorlesen konnte. Darunter sind so materialreiche und fesselnde Werke wie die *Meditationes Vitae Christi* und die *Legenda Aurea*.[32] Letzteres Buch ist wiederum ein im Kern liturgisches, das als ein *Temporale* und *Sanctorale* dienen kann und dazu einlädt, den Gang des Kirchenjahres nachzuvollziehen.

In der Predigt und in den Büchern gleichermaßen überschneiden sich die Funktionen von Devotion und Bildung: Beide Medien erlaubten nicht nur die Aufnahme und Intensivierung eines spirituellen Lebens, sondern dürften auch das Wissen über geistliche Inhalte vermehrt haben. Kompetenz in Heilsfragen

---

29 Mehr zum Stiftungswesen speziell in Italien: S. K. Cohn, jr., *The Cult of Remembrance and the Black Death. Six Renaissance Cities in Central Italy* (Baltimore und London 1992), 230–280.

30 Duffy, *The Stripping of the Altars*, 7.

31 R. S. Wieck, *The Book of Hours in Medieval Art and Life* (London 1988).

32 *Meditations on the Life of Christ*, ed. I. Ragusa und R. Green (Princeton 1961). B. Fleith, „Legenda aurea: destination, utilisateurs, propagation", in: *Raccolte di vite di santi dal XII al XVIII secolo: strutture, mesaggi, fruizioni*, ed. S. Boesch Gajano (Brindisi 1990), 41–43.

war demnach immer weniger ein Monopol des Klerus. Das entging auch den Klerikern nicht: Im frühen 15. Jahrhundert tritt in ihren Schriften die Gruppe der „subtilen leyen" (Vener von Gmünd) auf, auch „frume und verstanden layen" (Ulrich von Pottenstein) genannt. Gemeint sind Nichtkleriker, die über volkssprachliche Schriftkenntnisse und damit verknüpft über eine theologische Basisbildung verfügten.[33] Es konnte nicht anders sein, als daß unter ihnen Künstler waren, und speziell diese vermochten den Kompetenzzuwachs beruflich umzusetzen.

Bis heute fragen sich die Interpreten, ob das kurz vor 1400 verfaßt *Libro dell'Arte* des Cennino Cennini mehr ein mittelalterliches Rezept- und Werkstattbuch oder mehr ein Kunsttraktat der Renaissance sei.[34] Demgegenüber würde ich die Sonderstellung des Textes so erklären: Das Buch ist das älteste bekannte Produkt eines subtilen Laien, der Künstler war und die Kenntnisse über seinen Beruf, die eigentlich einer nichtschriftlichen Kultur angehörten, schriftlich festhalten wollte und auch konnte. Neben diesen Informationen fixierte er typischerweise noch einiges an theologischer Bildung und Halbbildung. Das Juwel aus dem zweitgenannten Fundus dürfte der christologische Fachbegriff *incarnatio* (Menschwerdung, Fleischwerdung) sein, den Cennino Cennini in italienischer Abwandlung *(incarnazione)* für das malerische Ausmodellieren nackter Hautpartien im Fresko verwendete und damit den Begriff *Inkarnat* prägte.[35] Was die theologische Bildung angeht, so äußert sie sich insbesondere am Anfang des Buches (Cap. 1), wo der Autor die Malerei als eine jener Tätigkeiten der Menschen vorstellt, die Folge des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradies sind. Jedoch pflegte er auch die Tradition derer, die nicht der Gelehrten- und Theologenkultur angehören, und zwar dort, wo er in der Folge begründete, daß sein Beruf nicht geringer als der des Poeten zu schätzen sei.

Um 1200 dürfte es einen Normalfall bei der Vergabe eines Auftrages über die Herstellung eines visuellen Mediums für den christlichen Kult gegeben haben. Auf der einen Seite stand ein Kleriker, der ein geistliches Institut vertrat und Wünsche formulierte, auf der anderen Seite ein Künstler, der über die technische

---

33 Schreiner, „Laienfrömmigkeit", 28–29. Siehe auch Duffy, *The Stripping of the Altars*, 68–77.

34 Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, ed. F. Brunello (Vicenza 1971). Deutsche Übersetzung: *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini [...]*, ed. A. Ilg (Wien 1888).

35 Chr. Kruse, „Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als incarnazione", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LXIII (2000), 305–325.

und finanzielle Machbarkeit sprach. So ähnlich mag es in Naumburg zugegangen sein, wobei der Werkstattleiter dort in der Lage gewesen sein muß, sehr anschaulich zu artikulieren, was darstellungstechnisch alles möglich war. Vielleicht verlieh ihm die Herkunft von einer großen französischen Baustelle die Autorität dazu. Ähnliche Fälle eines Auftragsgesprächs gab es sicher auch um 1500 noch, aber sie bildeten jetzt vermutlich nicht mehr den Regelfall. Ebenso häufig dürfte ein Szenarium wie dieses gewesen sein: Ein Künstler macht einem Laienstifter Vorschläge, nachdem der einen finanziellen Rahmen gegeben hat. Diese Vorschläge basierten auf der professionellen Erfahrung, aber zusätzlich auch auf Erfahrungen mit den eigenen Möglichkeiten spiritueller Verwirklichung. Solche hatte der Künstler etwa in einer Bruderschaft gesammelt. Um ein Beispiel zu geben, erinnere ich an Pilgrams Mitgliedschaft in der Wiener Gottsleichnamsbruderschaft. Und auf solche Erfahrungen greift auch der potentielle Auftraggeber zurück, wenn er die Vorschläge prüft und mit dem Künstler sowie sicher auch einem Kleriker jenes Instituts durchspricht, das die Stiftung erhalten soll.

Fraglos ist damit nur einer von vielen um 1500 möglichen Abläufen skizziert. Nicht vernachlässigen sollte man die Möglichkeit einer Produktion religiöser Bilder für den Handel. Daß es so etwas gab, ist für das 15. Jahrhundert belegt – unter anderem durch Zunft- und andere Dokumente aus den südlichen Niederlanden (Brüssel, Antwerpen, Löwen, Tournai, Gent) sowie durch die römischen Zollregister, welche unter den Importgütern in die Ewige Stadt auch Madonnen- und Heiligenbilder in teils beachtlicher Stückzahl verzeichnen.[36] In diesem Fall arbeitet der Maler oder Bildhauer nicht für einen Auftraggeber, sondern für anonyme Kunden, deren Wünsche und Bedürfnisse er ganz und gar aus seiner eigenen spirituellen Erfahrung heraus imaginieren mußte, um sie befriedigen zu können. Jedenfalls dürften Situationen, in denen Künstler eine derart passive Rolle spielten, wie man sie den aus spätmittelalterlicher Zeit in stattlicher Zahl erhaltenen Verträgen entnehmen zu können glaubt, die Ausnahme gewesen sein.[37] Vor

36 L. Campbell, „The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century", *Burlington Magazine*, CXVIII (1976), 188–198, bes. 194–197. A. und D. Esch, „Die Grabplatte Martins V. und andere Importstücke in den römischen Zollregistern der Frührenaissance", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XVII (1978), 209–217. J. C. Wilson, *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages* (University Park 1998).

37 Sammlungen von Verträgen: H. Glasser, *Artists' Contracts of the Early Renaissance* (Ph. D. Columbia University 1965). W. Stechow, *Northern Renaissance Art 1400–1600. Sources and Docu-*

einer naiven Lektüre solcher Dokumente sei in diesem Zusammenhang grundsätzlich gewarnt: Verträge stehen am Ende von Verhandlungen und sichern den Auftraggeber vor unabgesprochenen Abweichungen seitens des Auftragnehmers. Was in der Sprache von Notaren nach einem Diktat des Geldgebers klingt, kann auf die vielfältigste und selbst auf freundschaftliche Weise festgelegt worden sein. Und je höher die Kompetenz des Künstlers zu veranschlagen war, desto weniger wird der Auftraggeber geneigt gewesen sein, das Gespräch als Diktat zu gestalten.

Dafür, daß dem Künstler in der frühen Neuzeit zuweilen eine souveräne Position zuwuchs, wurden bereits verschiedene Gründe angeführt. Plausibel ist Martin Warnkes Modell, demzufolge er insbesondere im Hofdienst und im Dunstkreis des Fürsten an Ansehen gewann.[38] Ich würde dem hinzufügen, daß ihm parallel dazu auf seinem wichtigsten Arbeitsfeld, der religiösen Kunst, Kompetenz zuwuchs, und das hat seine Position am Hof und in der Stadt gleichermaßen gestärkt. Letztlich bedeutete es ja, eine Schlüsselrolle in der Ausübung von Spiritualität zu spielen. Je mehr sich die Künstler konzeptionell einzubringen vermochten, um so deutlicher dürfte es dem Publikum und ihnen selbst geworden sein, daß sie die mediale Erscheinung des Glaubens zu einem erheblichen Teil verwalteten. Erkennbar dürfte auch geworden sein, welche Bedeutung ihre Arbeit für die Gebetskontakte ins Jenseits besaß, wobei sie von wirklich zentraler Bedeutung für die Laien war, die im Regelfall wohl immer noch mehr von visueller Hilfestellung profitierten als die Kleriker.[39]

Zu den einflußreichsten Medienproduzenten und -verwaltern der christlichen Religion am Vorabend von Reformation und Glaubensspaltung gehört Raffael. Wie kompetent und kreativ er in dieser Rolle handelte, sollte die Studie über die Sixtinische Madonna zeigen (Taf. VIII). Mindestens ebenso einflußreich war bzw. ist Albrecht Dürer. Seine Holzschnitte und Kupferstiche sind gleichermaßen ein Bestandteil der aktuellen wie der historischen Bildwelt der christlichen Religion. Dürers *Allerheiligenbild* im Wiener Kunsthistorischen Museum, das ehemals das

---

ments (Englewood Cliffs, N.Y. 1966). H. Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik* (Darmstadt 1976), 108–139. Campbell, „The Art Market in the Southern Netherlands", bes. 192–194. Wilson, *Painting in Bruges*, 138–143.

38 M. Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers* (Köln 1985).

39 S. Ringbom, „Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety", *Gazette des Beaux-Arts*, Ser. 6, LXXIII (1969), 159–170.

Altarbild der Kapelle zu Allen Heiligen im Nürnberger Zwölfbrüderhaus war, steht in der konzeptionellen Selbständigkeit hinter der Sixtina nicht zurück (Taf. XII). Wie das Dresdner Gemälde bildet es nicht etwas durch Vorlagen oder Visionsberichte Gesichertes ab, sondern es präsentiert:[40] Bilder aller Heiligen, wie sie die Trinität und den geopferten Christus anbeten und durch ihr Beispiel die Betrachter auffordern, dasselbe zu tun, wobei sich die Heiligen zu Hunderten als Vermittler anbieten. Dabei zeigt der geschnitzte Rahmen, der in Nürnberg verblieb, den besten Grund, den es für ein solches Tun gibt: Über dem Gemälde befand sich ursprünglich eine plastische Darstellung des Jüngsten Gerichts. Die Erscheinung der Dreifaltigkeit und der Heiligen hat Dürer als eine grandiose, schwebende Szenerie gemalt, deren Fiktionalität auch den Betrachtern des frühen 16. Jahrhunderts schwerlich entgehen konnte. Ebenso als fiktiv zu identifizieren ist am linken Bildrand die Anwesenheit des Stifters im Kreis der heiligen Kleriker und Ordensfrauen. Gleichzeitig hebt sich das Stifterbild von den Bildern der Heiligen unmißverständlich ab. Matthäus Landauer hat erstens die Mütze abgenommen, zweitens eignet seiner zurückgenommenen Körpersprache nichts von der Emphase, welche die Heiligen auszeichnet und aus der Wirklichkeit der Betrachter heraushebt.

Worum es mir geht ist Dürers Selbstbildnis unterhalb der überwältigend inszenierten Versammlung: eine kleine, vornehm gekleidete Gestalt in einer wenig spektakulären Landschaft, die eine große *Tabula ansata* mit Inschrift vorweist. Die deutsche Inschrift auf dem geschnitzten Rahmen teilt mit: „mathes landauer hat entlich volbracht / das gottes haus der zwelf brüder / samt der stiftung und dieser tafell / nach christi gepurt m ccccc xi ior." Demgegenüber trägt die Inschrift auf der *Tabula ansata* in gebildetem Latein vor: „ALBERTUS DVRER NORICVS FACIEBAT ANNO A VIRGINIS PARTV 1511" und zeigt das Dürer-Monogramm (Abb. 1).[41] Strukturell mag es Ähnlichkeiten mit den Pilgram-Selbstbild-

40 F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk* (Berlin 1971), 62–64, Nr. 118. Auf eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen *Sixtina* und *Allerheiligenbild* wurde schon hingewiesen: E. Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers* (München 1977), 176. Im übrigen folge ich Panofskys Deutung des *Allerheiligenbildes* als Darstellung der *Civitas Dei* im Sinn von Augustinus nicht. Ersichtlich sind (außer dem Stifter und dem Maler) nur Heilige dargestellt. Was Panofsky schreibt (173), trifft nicht zu: „Die irdischen Bürger der Stadt Gottes sind also durch Vorausnahme in himmlische verwandelt [...]"

41 V. I. Stoichita, „Nomi in cornice", in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, ed. M. Winner (Weinheim 1992), 293–315, bes. 296–299.

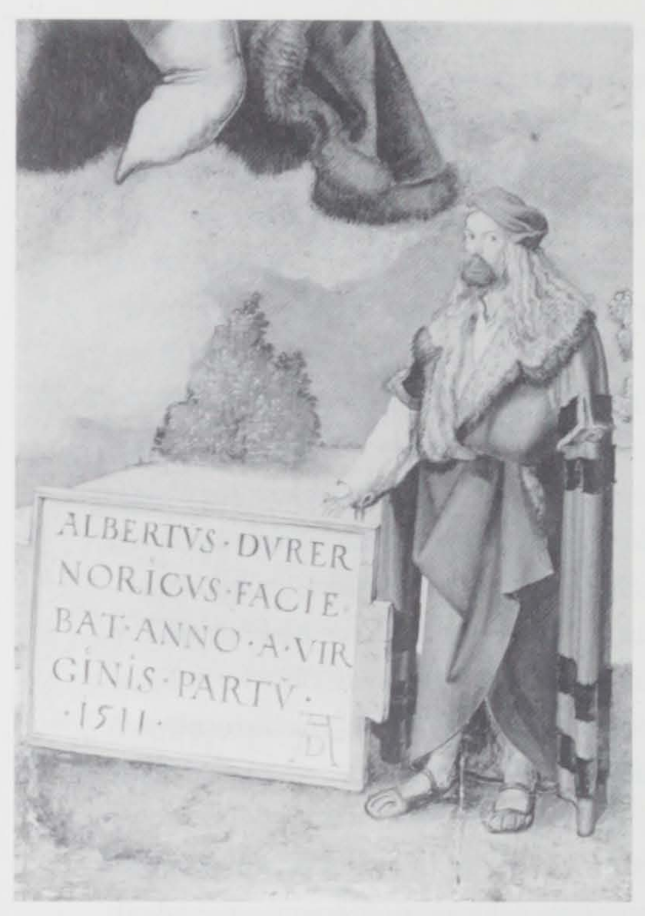


Abb. 1: Albrecht Dürer, Selbstbildnis im Allerheiligenbild

nissen geben: auch im Allerheiligenbild ist das Selbstporträt eingebettet in das größere Werk. Aber funktional gesehen hat Dürer das Bildnis grundlegend anders eingesetzt. Offenkundig ist es nicht Devotion, was der Maler mit seinem Auftritt im Gemälde evoziert: Weder blickt noch weist er auf die Trinität, weder betet er, noch fordert er uns dazu auf. „Selbstbewußtsein" ist ein in solchem Zusammenhang gern benutztes Stichwort, letztlich hat es jedoch keinen Erkenntniswert. Auch die humanistische Lesart, die derartige Auftritte auf die durch Valerius Maximus überlieferte Künstlerlegende um das Selbstbildnis des Phidias am Schild der Athena Parthenos zurückführt, erklärt die Bildnisse nur, wenn man bereit ist, sie herausgenommen aus dem Bildsystem und tautologisch als Manifeste von Humanismus zu lesen.[42]

Statt dessen möchte ich auf die Tradition des Autorenbildes verweisen. Zunächst ist es aber wichtig zu wissen, daß in vormoderner Zeit ein direkter Konnex zwischen den Vorstellungen von Autorität bzw. Authentizität und Autorschaft bei literarischen Texten hergestellt wurde. Ein Text besaß nur dann Autorität und man nahm ihn nur dann als authentisch wahr, wenn er einen namentlich bekannten Autor hatte, der gleichsam dafür geradestand. Andernfalls nannte man das Werk apokryph und mißtraute dem Inhalt. A. J. Minnis brachte diese Auffassung auf die Formel „The work of an *auctor* was a book worth read-

42 U. Pfisterer, „Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XXVI (1999), 61–97.

ing; a book worth reading had to be the work of an *auctor*."[43] Das ist der Hintergrund, vor dem die sogenannten Autorenporträts in spätantiken und mittelalterlichen Manuskripten - darunter etwa auch Evangelienhandschriften mit Bildern der Evangelisten[44] - als Visualisierungen von Autorität kenntlich werden. Ein besonders elaboriertes Autorenbild, gemalt von einem Italiener um 1415 in England, dient als Frontispiz einer Prachthandschrift des Romans *Troilus und Criseyde* von William Chaucer (Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 61, fol. 1v., Abb. 2): Inmitten einer Landschaftsszenerie steht Chaucer auf einer Art Kanzel und trägt einer höfischen Gesellschaft vor. Unter den Zuhörern hat in einem auffälligen Goldgewand auch der Besitzer der Handschrift seinen Auftritt. Wichtig ist aber vor allem die Darstellung im Hintergrund. Dort ereignet sich offenkundig das sichtbar, was Chaucer zu Gehör bringt: Von Troilus begleitet, verläßt Criseyde Troia und wird von Diomedes, ihrem späteren Verführer, unter den Griechen willkommen geheißen.[45]



Abb. 2: Frontispiz zu William Chaucer, Troilus and Criseyde. Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 61, fol. 1v.

---

43 A. J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship: Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages* (Aldershot 1988), 12.

44 A. M. Friend, Jr., „The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts", *Art Studies* V (1927), 111-151.

45 G. Schmidt, „Chaucer in Italy. Some Remarks on the ‚Chaucer Frontispiece' in Ms. 61, Corpus Christi College, Cambridge", in: *New Offerings, Ancient Treasures. Studies in Medieval Art for George Henderson*, ed. P. Binski und W. Noel (Gloucester 2001), 478-491.

Die Szenerie in der Miniatur ist in manchem dem Allerheiligenbild durchaus vergleichbar: Beidemal nämlich wird der Urheber einer Fiktion als visueller Kommentar zu dieser Fiktion präsentiert, und beidemal dient eine Landschaft gleichzeitig als Motiv der Beglaubigung und als neutraler Boden zwischen den Realitätsebenen. Es liegt daher nahe, auch im Fall von Dürers Selbstbildnis von einem Autorenporträt zu sprechen, d. h. von einer Darstellung, die Autorität und Authentizität veranschaulicht. Hier tritt jemand auf, der Verantwortung für das von ihm entworfene mediale und spirituelle Konzept des Bildes übernimmt und dadurch zum gleichberechtigten, wenn nicht sogar partiell überlegenen Partner des Auftraggebers wird, der die Verantwortung für das ökonomische und spirituelle Konzept der gesamten Stiftung trägt. Das *Faciebat* mit dem Auftritt des Urhebers hat aus diesem Blickwinkel den Auftrag, das auf der einen Seite undurchschaubar kunstreiche, auf der anderen Seite für die Bewohner des Zwölfbrüderhauses und den Stifter existentiell wichtige Medium des Allerheiligen-Altarbildes als Arbeit eines Fachmannes (eines *subtilen Artifex*) auszuweisen, der nicht anonym war, sondern persönlich dafür geradestand. Ein Teil der Bildung, die ihn zur Autorschaft eines kultischen Mediums befähigte, war - das ist im Fall Dürers nicht zweifelhaft - aus zweiter Hand humanistischer Herkunft, ein großer Teil aber auch nicht, sondern dem das Spätmittelalter durchziehenden Prozeß der religiösen Bildung des Laienstandes geschuldet.

Nachwort

Das vorliegende Buch ist über weite Strecken eng mit meiner Biographie der letzten Jahre verknüpft: Ohne mein Dresdner Semester (Sommersemester 1998) hätte ich bestimmt nie über die Sixtinische Madonna geschrieben, ohne die nun schon drei Wiener Jahre schwerlich über den Fenstergucker im Stephansdom, ohne das Trierer Forschungsprojekt zur Grabmalskunst (1993 bis 1998) so wenig über das Chichele-Monument wie über den Naumburger Stifterchor. Immerhin bis in die Zeit der Habilitationsschrift und des Hertziana-Stipendiums in Rom (1986–1989) geht das Interesse an Assisi zurück. Allein das Interesse am Parament von Narbonne reicht weit, nämlich bis in die Studienzeit in Mainz bei Friedhelm W. Fischer († 1981) und Hartmut Biermann hinab. Der Nukleus des Buches ist die Studie über das Chichele-Monument. Sie basiert auf meiner Antrittsvorlesung in Wien als Nachfolger von Gerhard Schmidt (18. Mai 1999). Eva Reinhold-Weisz vom Böhlau Verlag hat sie gehört und jene Sammlung einschlägiger Fallstudien angeregt, die Sie in Händen halten.

Außer den schon genannten möchte ich folgenden Personen für Anregung, Hinweise, Rat und Hilfe danken: Arnold Angenendt, Christine Beier, Kathryn Brush, Johann Konrad Eberlein, Alexandra Diel, Karl Suso Frank, Eric Garberson, Gottfried Kerscher, Michaela Krieger, Renate Kohn, Wilhelm Maier, Karl Pani, Ulrich Pfisterer, Artur Rosenauer, P. Gerhard Ruf, Wilhelm Schlink, Birgit Schwarz, Anja Seepe, John Shearman, Pia Theis und Eva Waldmann.

Literatur

850 Jahre St. Stephan. Symbol und Mitte in Wien 1147–1997 (Ausstellungskatalog) (Wien 1997).

G. Adriani, *Der mittelalterliche Predigtort und seine Ausgestaltung* (Stuttgart 1966).

L. B. Alberti, *On Painting*, ed. J. R. Spencer (New Haven und London 1966).

L. B. Alberti, *On Painting and on Sculpture. The Latin Texts of De Pictura and De Statua*, ed. C. Grayson (London 1972).

L. B. Alberti, *Opere volgari*, ed. C. Grayson, II (Bari 1973).

J. J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work* (New Haven und London 1992).

S. Alpers und M. Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence* (New Haven und London 1994).

G. Althoff, „Demonstration und Inszenierung. Spielregeln der Kommunikation in mittelalterlicher Öffentlichkeit", in: G. Althoff, *Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde* (Darmstadt 1997), 229–257.

F. Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist* (New Haven und London 2000).

J. F. D'Amico, „Papal History and Curial Reform in the Renaissance. Raffaele Maffei's ,Brevis Hist.' of Julius II. und Leo X.", *Archivium Historiae Pontificiae* XVIII (1980), 157–210.

J. F. D'Amico, *Renaissance Humanism in Papal Rome* (Baltimore 1983).

M. Andrieu, *Le pontifical romain au moyen-âge*, I (Vatikanstadt 1938).

A. Angenendt, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter* (Darmstadt 1997).

Ansätze und Aufgaben der linguistischen Pragmatik, ed. M. Braunroth u. a. (Frankfurt am Main 1975).

The Anthropology of Experience, ed. V. W. Turner und E. M. Bruner (Urbana und Chicago 1986).

F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk* (Berlin 1971).

Th. von Aquin, *Die Geheimnisse der Eucharistie, III 73/83.* Die deutsche Thomas-Ausgabe. Vollständige, ungekürzte deutsch-lateinische Ausgabe der Summa Theologica XXX (Salzburg und Leipzig 1938).

D. Arasse, „Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance: quattre images de Raphaël", *Mélanges de l'Ecole Français de Rome. Moyen âge, temps modernes* LXXXIV (1972), 403–492.

Ph. Ariès. *L'homme devant la mort* (Paris 1977).

Ph. Ariès, *Images de l'homme devant la mort* (Paris 1983).

R. Arisi, *La chiesa e il monastero di S. Sisto* (Piacenza 1977).

L'arte del quattrocento nelle testimonianze coeve, ed. C. E. Gilbert (Wien u. a. 1988).

K. Atz und St. Beissel, *Die kirchliche Kunst in Wort und Bild* (Regensburg o. J.).

R. L. Auer, „Der Chorbau der Kilianskirche", in: *Der Heilbronner Schnitzaltar von Hans Seyfer*, ed. A. Pfeiffer und R. L. Auer (Heilbronn 1998), 117–133.

„Aufführung" und „Schrift" in Mittelalter und Früher Neuzeit, ed. J.-D. Müller (Stuttgart und Weimar 1996).

P. Bacci, *Dipinti inediti e sconsciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi, etc. in Siena e nel contado* (Siena 1939).

K. Baeumerth, *Die Engel der Sixtina. Eine deutsche Karriere* (München 1999).

R. Bäumer, „Leo X. und die Kirchenreform", in: *Papsttum und Kirchenreform. Historische Beiträge. Festschrift für Georg Schwaiger*, ed. M. Wettlauf und K. Hausberger (St. Ottilien 1990), 281–299.

B. Bagatti und E. Testa, *Il Golgota e la Croce* (Jerusalem 1978).

G. Balakrishnan, *The Enemy. An Intellectual Portrait of Carl Schmitt* (New York 2000).

Ch. Barber, „From Image into Art: Art after Byzantine Iconoclasm", *Gesta* XXXIV (1995), 5–12.

R. Barthes, „Der Tod des Autors", in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, ed. F. Jannidis u. a. (Stuttgart 2000), 181–193.

G. Bartz und E. König, „Die Illustration des Totenoffiziums in Stundenbüchern," in: *Im Angesicht des Todes. Ein interdisziplinäres Kolloquium*, ed. H. Becker u. a., I (St. Ottilien 1988), 487–528.

K. Bauch, „Anfänge des figürlichen Grabmals in Italien", *Mitteilungen des kunsthistorischen Institus in Florenz* XV (1971), 227–258.

K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild* (Berlin 1976).

W. Bauer, *Geburt des Poeten. Erinnerungen* (Frankfurt am Main 1980).

W. Bauer, *Die größere Welt. Wanderung und Einkehr* (Berlin 1936).

R. Baumgärtel-Fleischmann, „Der Bamberger Dom. Die Umgestaltungen des Innenraums und die Entwicklung der festen Ausstattung bis zum Ende des Mittelalters", in: *Heiliger Raum. Architektur, Kunst und Liturgie in mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen*, ed. F. Kohlschein und P. Wünsche (Münster 1998), 59–99.

B. Baumüller, *Bogenrippen- und Schlingrippengewölbe der Spätgotik in Bayern und Österreich* (Magisterarbeit) (München 1989).

M. Baxandall, *Giotto and the Orators* (Oxford 1971).

M. Baxandall, *The Limewood Sculpture of Renaissance Germany* (New Haven und London 1980) [Deutsch: *Die Kunst der Bildschnitzer, Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen* (München 1984)].

Domenico Beccafumi e il suo tempo (Mailand 1990).

Chr. Beier, *Buchmalerei für Metz und Trier im 14. Jahrhundert. Die Handschriften der Falkenstein-Werkstatt* (Trier 2002).

L. Bellosi, *Pietro Lorenzetti ad Assisi* (Assisi 1982).

H. Belting, „Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen", in: *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, ed. K. von Barloewen (München 1996), 92–136.

H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (München 1990).

H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter* (Berlin 1981).

H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?* (München 1983).

H. Belting, „The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: Historia and Allegory", *Studies in the History of Art* XVI (1985), 151–168.

H. Belting, „Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen", in: *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'Arte del XIII secolo*, ed. H. Belting (Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte 2) (Bologna 1982), 35–53.

H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst* (München 1998).

H. Belting und Chr. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei* (München 1994).

N. Bériou, „Latin and the vernacular. Some remarks about sermons delivered on Good Friday during the Thirteenth Century", in: *Die deutsche Predigt im Mittelalter* ed. V. Mertens und H.-J. Schiewer (Tübingen 1992), 270–284.

R. Berliner, „The Freedom of Medieval Art", *Gazette des Beaux-Arts*, Ser. 6, Vol. XXVIII (1945), 263–288.

Bibliotheca maxima veterum patrum, XXV (Lyon 1677).

J. Bier, *Tilman Riemenschneider. Die reifen Werke* (Augsburg 1930).

H. Biermann, *Die Stanzen Raffaels. Versuch einer Gestaltanalyse* (München 1957).

M. Bigaroni, H.-R. Meier und E. Lunghi, *La Basilica di S. Chiara in Assisi* (Perugia 1994).

S. de Blaauw, *Cultus et decor. Liturgia et architettura nella Roma tardo-antica e medievale* (Vatikanstadt 1994).

S. de Blaauw, „Das Hochaltarretabel in Rom bis zum frühen 16. Jahrhundert: Das Altarbild als Kategorie der liturgischen Anlage", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* LV (1996), 83–110.

A. Blaschke, „Zwei Naumburger Kreuzigungsgruppen. Christus und Maria aus der Moritzkirche […]", in: *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur*, ed. H. Krohm (Ausstellungskatalog) (Berlin 1996), 377–387.

G. Boehm, *Bildnis und Individuum* (München 1985).

H. Böker, *Laurenz Spenning und der Wiener Dombau im 15. Jahrhundert* (Katalog der Ausstellung *Geheimnis im Stein*, Mauerbach) (Wien 2001).

Bonaventura, *Opera omnia*, ed. A. Parma, V (Quaracchi 1896).

E. Borsook, *The Mural Painters of Tuscany* (Oxford [2]1980).

A. Boureau, *Kantorowicz. Geschichten eines Historikers* (Stuttgart 1992).

British Museum. Reproductions from Illuminated Manuscripts I (London 1907).

C. Brandi, *Pietro Lorenzetti: affreschi nella basilica di Assisi* (Rom 1958).

C. Brandi, *Pittura a Siena nel Trecento*, ed. M. Cordaro (Turin 1991).

J. Braun, *Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, II (München 1924).

J. Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und seiner Entwicklung* (München 1932).

H. Bredekamp, „Götterdämmerung des Neuplatonismus", in: *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, ed. A. Beyer (Berlin 1992), 75–83.

H. Bredekamp, „Politische Zeit. Die zwei Körper von Thomas Hobbes' Leviathan", in: *Geschichtskörper, Zur Aktualität von Ernst H. Kantorowicz*, ed. W. Ernst und C. Vismann (München 1998), 105–118.

H. Bredekamp, *Thomas Hobbes. Visuelle Strategien* (Berlin 1999).

H. Bredekamp, „Zur Vorgeschichte von Thomas Hobbes' Bild des Staates", in: *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*, ed. H. J. Rheinberger u. a. (Berlin 1997), 23–37.

St. Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus* (Darmstadt 1995).

L. Broche, „Laon", *Congrès Archéologique de France* LXXVIII (1911), 158–245.

P. Browe, *Die eucharistischen Wunder des Mittelalters* (Breslau 1938).

P. Browe, *Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter* (München 1933).

K. Brunner, „Mittelenglische Todesgedichte", *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, N. S. LXVII (1935), 20–35.

W. Brückner, *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies* (Berlin 1966).

K. Brush, „Integration or Segregation among Disciplines? The Historiography of Gothic Sculpture as Case-Study", in: *Artistic Integration in Gothic Buildings*, ed. V. Chieffo Raguin, K. Brush und P. Draper (Toronto u. a. 1995), 19–40.

K. Brush, „The Naumburg Master: A Chapter in the Development of Medieval Art History", *Gazette des Beaux-Arts*, Ser. 6, Vol. CXXII (1993), 109–126.

K. Brush, *The Shaping of Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, und the Study of Medieval Art* (Cambridge, Mass. 1996).

S. Bryan, *The Transi Tombs of Jean de Lagrange († 1403) and Henry Chichele († 1442)* (Senior Honours Thesis, Harvard University 1992/93).

N. Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze* (Houndmills und London 1983).

M. Büchsel, *Die Skulptur des Querhauses der Kathedrale von Chartres* (Berlin 1995).

R. Bugge, „Effigiem Christi, qui transis, semper honora. Verses Condemning the Cult of Sacred Images in Art and Literature", *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* VI (1975), 127–139.

J. Burckhardt, „Das Altarbild", in: J. Burckhardt, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*. Gesamtausgabe XII (Berlin und Leipzig 1939), 1–139.

J. Burckhardt, *The Altarpiece in Renaissance Italy* (Oxford 1988).

J. Burckhardt, *Briefe III* (Frankfurt am Main 1955).

J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (Stuttgart 1988).

J. Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, ed. P. Ganz (München 1982).

P. Burke, *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung* (München 1988).

C. W. Bynum, „Material Continuity, Personal Survival and the Ressurection of the Body: A Scolastic Discussion in Its Medieval and Modern Contexts“, in: C. W. Bynum, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion* (New York 1991), 239–298.

C. W. Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christianity 200–1336* (New York 1995).

C. W. Bynum, „Women Mystics and Eucharist Devotion in the Thirteenth Century“, *Women's Studies* XI (1984), 179–214.

M. Camille, *Gothic Art. Glorious Visions* (New York 1996). [Deutsch: *Die Kunst der Gotik. Höfe, Klöster und Kathedralen* (Köln 1996)].

M. Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art* (Cambridge, Mass. 1989), 203–220.

M. Camille, „The Image and the Self. Unwriting Late Medieval Bodies“, in: *Framing Medieval Bodies*, ed. S. Kay and M. Rubin (Manchester und New York 1994), 62–99.

M. Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art* (London 1992).

M. Camille, „The King's New Bodies: An Illustrated Mirror for Princes in the Morgan Library“, in: *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte 1992*, II (Berlin 1994), 393–405.

L. Campbell, „The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century“, *The Burlington Magazine* CXVIII (1976), 188–198.

M. Carpa, „Aus den Rechnungsbüchern der Gottsleichnamsbruderschaft bei St. Stephan in Wien“, *Wiener Geschichtsblätter* IV (1949) 8–9.

M. Carpa, „Das Vesperbild und seine Bedeutung im Totenkult“, *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien* IV (1951), 12–14.

M. Carpa, „Zur Datierung der Kanzel Anton Pilgrams in St. Stephan“, *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien* IV (1952), 21–23.

T. L. Carson, *Liminal Reality and Transformational Power* (Lanham, Maryland 1997).

E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, II (Berlin 1925).

E. Castelnuovo, „Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo“, in: *Storia dell'arte italiana II: Dal Medievo al Novecento* I (V) (Turin 1983), 165–227.

E. Cecchi, *Pietro Lorenzetti* (Mailand 1930).

C. Cenci, *Documentazione di vita assisana 1300–1530*. Spicilegium Bonaventurianum X–XII (Grottaferrata 1974–76).

C. Cennini, *Il Libro dell'Arte*, ed. F. Brunello (Vicenza 1971) [Deutsch: *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini […]*, ed. A. Ilg (Wien 1888)].

P. Ceschi Lavagetto, *L'immensa dolcezza e grandissima utilità. Il coro di San Sisto a Piacenza* (Bologna 1989).

R. Cevese und E. Reato, *La Chiesa e il Monastero di San Rocco in Vicenza* (Vicenza 1996).

K. Chamonikolasová, „Nicolaus Gerhaert of Leyden in the Moravian Context“, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XLVIII (1995), 61–84.

D. de Chapeaurouge, *Raffaels Sixtinische Madonna* (Frankfurt am Main 1993).

A. Chastel, *La pala ou le retable italien des origines à 1500* (Paris 1993) [Italienisch: *La pala d'altare nel rinascimento* (Mailand 1993)].

D. A. Chevalley, *Der Dom zu Augsburg*. Die Kunstdenkmäler von Bayern N. F. I (München 1995).

La chiesa e la città a Firenze nel XV secolo, ed. G. Rolfi n.a (Ausstellungskatalog) (Florenz 1992).

P. Chihaia, *Immortalité et décomposition dans l'art du moyen âge* (Madrid 1988).

Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento, ed. T. Verdon und J. Herderson (Syracuse, N. Y. 1990).

P. C. Claussen, „Antike und gotische Skulptur in Frankreich um 1200", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* XXXV (1973), 83–108.

P. C. Claussen, „Enrico Scrovegni, der exemplarische Fall?", in: *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*, ed. H.-R. Meier, C. Jäggi und P. Büttner (Berlin 1995), 227–246.

P. C. Claussen, „Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie", in: *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*, ed. D. Clausberg u. a. (Gießen 1981), 7–34.

P. C. Claussen, „Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst", in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, ed. M. Winner (Weinheim 1992), 19–54.

P. C. Claussen, „Pietro di Oderisio und die Neuformulierung des italienischen Grabmals zwischen opus romanum und opus francigenum", in: *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, ed. J. Garms und A. M. Romanini (Wien 1990), 173–200.

I. Cloulas, *Jules II. Le pape terrible* (Paris 1990).

K. Cohen, *Metamorphosis of a Death Symbol. The Transi in the Later Middle Ages and the Renaissance* (Berkeley 1973).

S. K. Cohn, *The Cult of Remembrance and the Black Death* (Baltimore und London 1992).

The Commentaries of Pius II, ed. F. Alden Gragg und L. C. Gabel, 2 Bde. (Northhampton, Mass. 1951).

The Concept of Style, ed. B. Lang (Ithaca und London 1979).

A. Conti, „L'evoluzione dell'artista", in: *Storia dell'arte Italiana*, ed. G. Previtali, I, 2 (Turin 1979), 117–263.

A. Conti, *Der Weg des Künstlers* (Berlin 1998).

G. Contini und M. C. Gozzoli, *L'opera completa di Simone Martini* (Mailand 1970).

J. de Coo, *Museum Mayer van den Bergh, Catalogus 2* (Antwerpen 1969).

V. C. Corbo, „Il Santo sepolcro di Gerusalemme. Nova et Vetera", *Studium Biblicum Franciscanum. Liber Annuus* XXXVIII (1988), 391–422, Tafeln 59–66.

Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum, I ff. (Wien 1866).

F. Cremer, „Der antistaufische Figurenzyklus im Naumburger Westchor und warum es keine Uta von Ballenstadt gibt", *Das Münster* LI (1998), 262–270.

F. Czeike, *Historisches Lexikon Wiens*, III (Wien 1994).

E. De Benedictis, *The Scuola Cantorum in Rome during the High Middle Ages* (Ph. D. Bryn Mawr 1983).

R. Debray, „Pour une médiologie. Definitions premières", in: R. Debray, *Manifestes médiologiques* (Paris 1994), 21–33 [Deutsch: „Für eine Mediologie", in: *Kursbuch Medienkultur*, ed. C. Pias u. a. (Stuttgart 1999), 67–75].

R. Debray, *Vie et mort de l'image* (Paris 1992).

Chr. Dehaisnes, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois, et le Hainaut avant le XVe siècle*, II: 1374–1401 (Lille 1886).

L. M. J. Delaissé, J. Marrow und J. de Witt, *James A. Rothschild Collection at Waddesdon Manor: Illuminated Manuscripts* (Freiburg im Üechtland 1977).

G. Deleuze, *Foucault* (Frankfurt am Main 1997).

O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, 4 Halbbände (Chicago und London 1984).

A. Derbes und M. Sandona, „Barren Metal and the Fruitful Womb: The Program of Giotto's Arena Chapel in Padua", *The Art Bulletin* LXXX (1998), 274–291.

The Dictionary of Art , ed. J. Turner, 34 Bde. (New York 1996).

Dictionary of the History of Ideas, ed. Ph. P. Wiener, 5 Bde. (New York 1973–1974).

G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* (Paris 1990) [Deutsch: Vor einem Bild (München und Wien 2000)].

A.-N.. Didron, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu* (Paris 1843).

A.-N. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine, traduit du manuscript byzantin. Le guide de la peinture*, ed. P. Durand (Paris 1845).

P. Dinzelbacher, *Judastraditionen* (Wien 1997).

P. Dinzelbacher, „Über die Körperlichkeit in der mittelalterlichen Frömmigkeit", in: *Bild und Abbild vom Menschen im Mittelalter*, ed. E. Vavra (Klagenfurt 1999), 49–87.

E. Doberer, *Die deutschen Lettner bis 1300* (Phil. Diss. Wien 1946, ungedruckt).

E. Doberer, „Der Lettner. Seine Bedeutung und Geschichte", *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien* IX (1956), 117–122.

P. P. Donati, „Un finto polittico ad affresco a Montepulciano", *Paragone* CCXLIX-CCLI (1979), 25–29.

H. Düllman, „Engel und Menschen bei der Meßfeier", *Divus Thomas* XXVII (1949), 281–292.

E. Duffy, *The Stripping of the Altars. Traditional Religion in England c. 1400 – c. 1580* (New Haven und London 1992).

E. Dumoutet, *Le désir de voir l'hostie et les origines le la dévotion au Saint-Sacrement* (Paris 1926).

Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Officiorum I–IV, ed. A. Davril und T. M. Thibodeau (Turnholt 1995).

Guilelmus Durantis, *Rationale divinorum officiorum* (Lyon 1516).

N. Duval, „Observations sur l'origine, la technique et l'histoire de la mosaïque funéraire chrétienne en Afrique", in: *La mosaïque gréco-romaine II.* (Actes du II[e] colloque international, Wien 1971) (Paris 1975).

M. Dykmans, *Le cérémonial papal de la fin du moyen âge à la renaissance, IV: Le retour à Rome ou le cérémonial du patriarche Pierre Ameil* (Brüssel und Rom 1985).

M. Dykmans, „Paris de Grassis", *Ephemerides Liturgicae* XCVI (1982), 407–482; XCIX (1985), 383–417, und C (1986), 270–333.

J. K. Eberlein, „The Curtain in Raphael's Sistine Madonna", *Art Bulletin* LXV (1983), 61–77.

Meister Eckhart, *Mystische Traktate und Predigten*, ed. G. Wehr (München 1999).

U. Eco, *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten* (München und Wien 1987).

U. Eco, *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur* (München und Wien 1994).

L'église et la mémoire des morts dans la France mediévale, ed. J. Lemaître (Paris 1986).

D. L. Ehresmann, „Some Observations of the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece", *Art Bulletin* LXIV (1982), 359–369.

D. Eichberger, *Bildkonzeption und Weltdeutung im New Yorker Diptychon des Jan van Eyck* (Wiesbaden 1987).

M. Eichhorn, *Es wird regiert! Der Staat im Denken Karl Barths und Carl Schmitts in den Jahren 1919 bis 1938* (Berlin 1994).

H. von Einem, „Bemerkungen zu Raffaels Madonna di Foligno", in: *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, ed. I. Lavin und J. Plummer (New York 1977), 131–142.

C. Eisler, *The Thyssen-Bornemisza Collection: Early Netherlandish Painting* (London 1989).

R. Elze „Sic transit gloria mundi. Zum Tode des Papstes im Mittelalter", in: *Deutsches Archiv für die Erforschung des Mittelalters* XXIV (1978), 1–18.

A. Erlande-Brandenburg, „Le ‚Cemetière des Rois' à Fontevrault," *Congrès archéologique de France* CXXII (1964), 482–492.

A. und D. Esch, „Die Grabplatte Martins V. und andere Importstücke in den römischen Zollregistern der Frührenaissance", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* XVII (1978), 209–217.

L' età di Savonarola – Fra Bartolommeo e la Scuola di San Marco, ed. S. Padovani (Venedig 1996).

Eucharistia. Deutsche eucharistische Kunst (Ausstellungskatalog) (München 1960).

C. J. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas* (Leiden u. a. 1992).

C. J. Farago, „The Status of the ‚State as a Work of Art'. Re-Viewing Burckhardt's Renaissance from the Borderlines", in: *Cultural Exchange between European Nations During the Renaissance*, ed. G. Sorelins und M. Srigley (Uppsala 1994), 17–32.

Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V (Ausstellungskatalog) (Paris 1981).

R. Fattinger, *Liturgisch-praktische Requisitenkunde* (Freiburg 1955).

K. Faupel-Drevs, *Vom rechten Gebrauch der Bilder im liturgischen Raum. Mittelalterliche Funktionsbestimmungen Bildender Kunst im „Rationale divinorum officiorum" des Durandus von Mende (1230/1-1296)* (Leiden u. a. 2000).

G. Fehr, *Benedikt Ried. Ein deutscher Baumeister zwischen Gotik und Renaissance in Böhmen* (München 1961).

H. Feld, *Franziskus von Assisi und seine Bewegung* (Darmstadt 1994).

M. Feretti, „Il coro di San Sisto", in: *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del cinquecento*, ed. P. Ceschi Lavagetto (Piacenza 1985), 111-131.

S. Ferino Pagden, „From Cult Images to the Cult of Images: the Case of Raphael's Altarpieces", in: *The Altarpiece in the Renaissance*, ed. P. Humfrey und M. Kemp (Cambridge 1990), 165-189.

R. Feuchtmüller, *Die spätgotische Architektur und Anton Pilgram* (Wien 1951).

M. Ficino, *Opera*, I (Basel 1576/Turin 1962).

Filarete: Antonio Averlino detto Il Filarete: Trattato di Architettura, ed. A. M. Finoli u. a., II (Mailand 1972).

F. Filippini, „Raffaello a Bologna", *Cronache d'arte* II (1925), 201-234.

Ch. Fischer, *Fra Bartolommeo. Master Draughtsman of the High Renaissance* (Rotterdam 1990), 320-343.

F. W. Fischer, „Gedanken zur Theoriebildung über Stil und Stilpluralismus", in: *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, ed. W. Hager und N. Knopp (München 1977), 33-48.

B. Fleith, „Legenda aurea: destination, utilisateurs, propagation", in: *Raccolte di vite di santi dal XII al XVIII secolo: strutture, mesaggi, fruizioni*, ed. S. Boesch Gajano (Brindisi 1990), 41-43.

V. von Flemming, „Die nackten Toten: Caterina de' Medici und die Diskursivierung der Körper", in: *Geschlechterperspektiven. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, ed. H. Wunder und G. Engel (Königstein/Taunus 1998), 408-424.

V. Flieder, *Stephansdom und Wiener Bistumgründung* (Wien 1968).

E. Förster, *Raphael*, 2 Bde. (Leipzig 1867-68).

Fontes Franciscani, ed. E. Menestò und St. Brufani (Assisi 1995).

A. Fortescue, *The Ceremonies of the Roman Rite Described*, ed. J. B. O'Connell (London 1930).

M. Foucault, *Die Ordnung des Diskurses* (Frankfurt am Main 1991).

M. Foucault, „Was ist ein Autor?", in: *Michel Foucault. Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader*, ed. J. Engelmann (Stuttgart 1999), 30-48.

J. France, *The Cistercians in Medieval Art* (Strund 1998).

Frauenmystik im Mittelalter, ed. P. Dinzelbacher und D. R. Bauer (Ostfildern 1995).

D. Frey, „Der Realitätscharakter des Kunstwerks", in: *Festschrift Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstage* (Dresden 1935), 30-67, und in: D. Frey, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen* (Wien 1946, Darmstadt 1984), 108-149.

M. J. Friedländer, *Holzschnitte von Hans Weiditz* (Berlin 1922).

A. M. Friend, Jr., „The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts", *Art Studies* V (1927), 111-151.

C. L. Frommel, „Il Cardinal Raffaele Riario ed il Palazzo della Cancelleria", in: *Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura*, ed. S. Bottaro u. a. (Savona 1989), 73-82.

H. Fuhrmann, *Überall ist Mittelalter. Von der Gegenwart einer vergangenen Zeit* (München 1997).

The Funeral Effigies of Westminster Abbey, ed. A. Harvey und R. Mortimer (Woolbridge 1994).

H. von der Gabelentz, *Fra Bartolommeo und die Florentiner Renaissance*, I (Leipzig 1922).

C. Gandelman, „La geste du ‚montreur'", in: *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XXe siècle* (Paris 1968), 27-49 [Deutsch: „Der Gestus des Zeigers", in: *Der Betrachter ist im Bild*, ed. W. Kemp (Berlin 1992), 71-93].

J. Gardner, *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages* (Oxford 1992).

Chr. Gardner von Teuffel, „Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissancepala", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XLV (1982), 1-30.

Chr. Gardner von Teuffel, „Raffaels Römische Altarbilder: Aufstellung und Bestimmung", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* L (1987), 1-45.

P. Gay, *Pleasure Wars*. The Bourgeois Experience, V (New York 1998) [Deutsch: *Bürger und Boheme* (München 1999)].

J. Geddes, „Some Tomb Railings in Canterbury Cathedral", in: *Collectanea Historica. Essays in Memory of Stuart Rigold*, ed. A. Detsicas (Maidstone 1981), 66-73.

A. van Gennep, *Les rites de passage* (Paris 1908) [Deutsch: *Übergangsriten* (Frankfurt am Main 1999)].

J. A. Gere und N. Turner, *Drawings by Raphael* (London 1983).

Chr. Gerhard, „Der Hund, der Eidechsen, Schlangen und Kröten verbellt. Zum Treppenaufgang der Kanzel im Wiener Stephansdom", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXVIII (1985), 115-132, 291-294.

K. Gerstenberg, *Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters* (Berlin 1966).

Geschichtskörper. Zur Aktualität von Ernst H. Kantorowicz, ed. W. Ernst und C. Vismann (München 1998).

Das Geschichtswerk des Otto Morena und seiner Fortsetzer über die Taten Friedrichs I. in der Lombardei, ed. F. Güterbock (Monumenta Germaniae Historica, 1, 6, N. S. 7) (Berlin 1930).

M.-J. Geyer, „Le mythe d'Erwin de Steinbach", in: *Les battiseurs des cathedrales gothiques*, ed. R. Recht (Straßburg 1989), 322-329.

Het gheestlijc Harpenspel van den Lijden ons Heren, uitgegeven naar een hs. der XVe eeuw, ed. J. Valckenbaere (Roeselare 1902).

Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii), ed. J. von Schlosser, I (Berlin 1912).

A. Giakalis, *Images of the Divine. The Theology of Icons at the Seventh Ecumenical Council* (Leiden u. a. 1994).

S. Gibson und J. E. Taylor, *Beneath the Church of the Holy Sepulchre Jerusalem. The Archeology and Early History of Traditional Golgotha* (London 1994).

R. E. Gisey, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France* (Genf 1960).

C. E. Gilbert, „A Statement of the Aesthetic Attitude Around 1230", *Hebrew University Studies in Literature and the Arts* XIII (1985), 125–152.

C. E. Gilbert, *Italian Art 1400–1500. Sources and Documents* (Evanston, Ill. ²1992).

D. Gillerman, „The Arrest of Christ: A Gothic Relief in the Metropolitan Museum of Art", *Metropolitan Museum Journal* XV (1981), 67–90.

C. Ginzburg, „Repräsentation. Das Wort, die Vorstellung, der Gegenstand", in C. Ginzburg, *Holzaugen. Über Nähe und Distanz* (Berlin 1999), 97–119.

C. Ginzburg, „Stil. Einschließung und Ausschließung", in: C. Ginzburg, *Holzaugen. Über Nähe und Distanz* (Berlin 1999), 168–211.

H. Glasser, *Artist's Contracts of Early Renaissance* (Phil. D. Columbia University 1965).

K. Gludovatz, *Die Signaturen Jan van Eyks. Autorschaftsnachweis als bildtheoretische Stellungnahme* (Diplomarbeit Wien 1999, ungedruckt).

R. Goffen, *Piety and Patronage in Renaissance Venice* (New Haven und London 1986).

V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo* (Vatikanstadt 1936).

E. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Washington 1960).

E. Gombrich, *In Search of Cultural History* (Oxford 1969) [Deutsch: E. Gombrich, „Die Krise der Kulturgeschichte", in: E. Gombrich, *Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften* (Stuttgart 1983), 26–63].

J. Goody, *The Power of Written Tradition* (Washington 2000).

L. Gossman, *Basel in the Age of Burckhardt. A Study in Unseasonable Ideas* (Chicago und London 2000).

Le Grand Retable de Narbonne. Le décor sculpté de la chapelle de Bethléem à la cathédrale de Narbonne. Connaissance de Narbonne II (Narbonne 1990).

N. Grass, *Der Wiener Dom, die Herrschaft zu Österreich und das Land Tirol* (Innsbruck 1968).

Paris de Grassis, *De ceremonis cardinalium et episcoporum in eorum dioecesibus libri duo* (Rom 1564).

O. Grau, „Into the Belly of the Image. Historical Aspects of Virtual Reality", *Leonardo* [Oxford] XXXII (1999), 365–371.

St. Greenblatt, *Hamlet in Purgatory* (Princeton und Oxford 2001).

H. Grimme, „Das Rätsel der Sixtinischen Madonna", *Zeitschrift für bildende Kunst* LVII (1922), 41–49.

L. Grodecki und R. Recht, „Le bras sud du transept de la Cathédrale: Architecture et sculpture", *Bulletin de la Societé des amis de la Cathédrale de Strasbourg* X (1972), 11–32.

Grundwissen Medien, ed. W. Faulstich (München 1994).

A. J. Gurjewitsch, *Das Individuum im europäischen Mittelalter* (München 1994).

H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes* (München 1962).

M. B. Hall, „The Italian Rood Screen: Some Implications for Liturgy and Functions", in: *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, ed. S. Bertelli und G. Ramakus (Florenz 1978), 213–218.

M. B. Hall „The Ponte in S. Maria Novella: The Problem of the Rood Screen in Italy", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXVII (1974), 157–173.

M. B. Hall, „The Tramezzo in Santa Croce, Florence, Reconstructed", *The Art Bulletin* LVI (1974), 325–341.

R. Hamann-Mac Lean, „Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* XV (1949/50), 157–250.

R. Haman-Mac Lean und I. Schüssler, *Die Kathedrale von Reims*, II, 8 (Stuttgart 1996).

J. F. Hamburger, *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent* (Berkley und Los Angeles 1997).

J. F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany* (New York 1998).

J. F. Hamburger, „Le liber miraculorum d'Unterlinden: une icône dans l'écrin de son couvent", in: *Les dominicaines d'Unterlinden* (Ausstellungskatalog) (Colmar und Paris 2000), 190–225.

C. Harbison, *Jan van Eyck. The Play of Realism* (London 1991).

A. Harnack, *Lehrbuch der Dogmengeschichte*, III (Tübingen [4]1919).

F. Hartmann, *Medienphilosophie* (Wien 2000).

C. Harbison, *The Mirror of the Artist. Northern Renaissance and Its Historical Context* (New York 1995).

R. Haussherr, „Heinrich Pfeiffer S. J.: Zur Ikonographie von Raffaels Disputà [...]", *Zeitschrift für Kirchengeschichte* II/III (1976), 376–381.

R. Haussherr, „Triumphkreuzgruppen der Stauferzeit", in: *Die Zeit der Staufer*, V (Ausstellungskatalog) (Stuttgart 1977), 131–168.

Chr. Hecht, „Das Christusbild am Bronzetor. Zum byzantinischen Bilderstreit und zum theologischen Bildbegriff", in: *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*, ed. K. Möseneder (Berlin 1997), 1–26.

W. Hege und W. Pinder, *Der Bamberger Dom und seine Bildwerke* (Berlin [4]1938).

G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik I* (Werke 13) (Frankfurt am Main 1970).

G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (Stuttgart 1991).

Heiliger Raum. Architektur, Kunst und Liturgie in mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen, ed. F. Kohlschein und P. Wünsche (Münster 1998).

K. Hengevoss-Dürkop, „Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins", *Kunstchronik* LI (1998), 222–228.

I. Herklotz, „Paris de Grassis' Tractatus de Funebris et Exequiis und die Bestattungsfeiern von Päpsten und Kardinälen in: Spätmittelalter und Renaissance", in: *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, ed. J. Garms und A. M. Romanini (Wien 1990), 217–248.

K. Hermann-Fiore, „Il tema Labor nella creazione artistica del Rinascimento", in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, ed. M. Winner (Weinheim 1992), 245–292.

V. Herzner, „Donatellos pala over ancona für den Hochaltar des Santo in Padua", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXXIII (1970), 89–126.

D. Hess, „Dürers Selbstbildnis von 1500. ‚Alter Deus' oder Neuer Apelles", *Mitteilung des Vereins für Geschichte der Stadt Nürberg* LXXVII (1990), 63–90.

Th. Hetzer, *Giotto. Grundlegung der neuzeitlichen Kunst*. Schriften Theodor Hetzers 1 (Mitterwald und Stuttgart 1981).

Th. Hetzer, *Die Sixtinische Madonna* (Frankfurt am Main 1947).

R. Hewison, *John Ruskin and the Argument of the Eye* (London 1976).

M. C. Hilferty, *The Domine Jesu Christe, Libera me and Dies Irae of the Requiem: A Historical and Liturgical Study* (Ph. D. The Catholic University of America, Washington 1973).

B. Hinz, *Das Grabmal Rudolfs von Schwaben. Monument der Propaganda und Paradigma der Gattung* (Frankfurt am Main 1996).

P. Hinz, *Der Naumburger Meister. Ein protestantischer Mensch des XIII. Jahrhunderts* (Berlin 1951).

Th. Hobbes, *Leviathan. Erster und zweiter Teil* (Stuttgart 1970).

A. S. Hoch, „Beata Stirps, Royal Patronage and the Identification of the Sainted Rulers in the St. Elizabeth Chapel at Assisi", *Art History* XV (1992), 279–295.

L'Homme et la mort autrefois à Laon (Ausstellungskatalog) (Laon 1995).

Ch. Hope, „Altarpieces and the Requirements of Patrons", in: *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed. T. Verdon und J. Henderson (Syracuse, N. Y. 1990), 535–571.

H. Houben, „Laienbegräbnisse auf dem Klosterfriedhof. Unedierte Mirakelberichte aus der Chronik von Casauria", *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* LXXVI (1996), 64–76.

I. Hueck, „Il cardinale Napoleone Orsini e la capella di S. Nicola nella Basilica francescana ad Assisi", in: *Roma Anno 1300*, ed. A. M. Romanini (Rom 1983), 187–197.

I. Hueck, „Die Kapellen der Basilika S. Francesco in Assisi: die Auftraggeber und die Franziskaner", in: *Patronage and public in the Trecento. Proceedings of the St. Lambrecht Symposium* (1984), ed. V. Moleta (Florenz 1986), 81–104.

I. Hueck, „Der Lettner der Unterkirche von S. Francesco in Assisi", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XXVIII (1984), 173–202.

J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, ed. K. Köster (Stuttgart 1975).

G. Hulin de Loo, *Heures de Milan: troisième partie des Très-belles Heures de Notre-Dame, enluminées par les peintres de Jean de France, duc de Berry et par ceux du duc Guillaume de Bavière, comte du Hainaut et de Hollande* (Brüssel 1911).

G. Humann, „Zur Geschichte der Kreuzaltäre", *Zeitschrift für christliche Kunst* VI (1893), 73–82.

P. Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice* (New Haven und London 1993).

H. Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik* (Darmstadt 1976).

Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France: Bas-Rhin, Canton Saverne (Paris 1977).

Inventaires de Jean Duc de Berry (1401–1416), ed. J. Guiffrey, 2 Bde. (Paris 1894/96).

I. Isager, *Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art* (London und New York 1991).

U. Israel, *Johannes Geiler von Kaysersberg (1445 - 1510). Der Straßburger Münsterprediger als Rechtsreformer* (Berlin 1997).

E. F. Jacob, *Archbishop Henry Chichele* (London 1967).

E. F. Jacob, „Chichele and Canterbury", in: *Studies in Medieval History presented to Frederick Maurice Powicke*, ed. R. W. Hunt u. a. (Oxford 1948), 386–404.

J. Jahn, *Die Erschließung der Bildwerke des Naumburger Meisters. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstwissenschaft* (Berlin 1964).

M. R. James, „Pictor in Carmine", *Archaeologica* XCIV (1951), 141–166.

P. Jezler, *Himmel Hölle Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter* (Ausstellungskatalog) (Zürich 1994).

G. A. Johnson, „Activating the Effigy: Donatello's Pecci Tomb in Siena Cathedral", in: *Memory and Medieval Tomb*, ed. E. Valdez del Alamo und St. Pendergast (Aldershot 2000), 99–127.

Chr. L. Joost-Gaugier, „Raphael's Disputa: Medieval Theology Seen through the Eyes of Pico della Mirandola, and the Possible Inventor of the Program, Tommaso Inghirami", *Gazette des Beaux-Arts*, Ser. 6, Vol. CXXIX (1997), 65–84.

J. E. Joss, „Volksaltar und Altäre des Mittelalters im Stephansdom", *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXX (1976), 153–162.

J. F. Jung, „Beyond the Barrier. The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches", *Art Bulletin*, LXXXII (2000), 622–657.

F. Joubert, *Le jubé de Bourges* (Ausstellungskatalog) (Paris 1994).

W. Kaegi, *Jakob Burckhardt. Eine Biographie*, II (Basel 1950).

R. Kahsnitz, *Die Gründer von Laach und Sayn. Fürstenbildnisse des 13. Jahrhunderts* (Nürnberg 1992).

E. Kantorowicz, *The King's Two Bodies* (Princeton 1957).

Ernst Kantorowicz. Erträge der Doppeltagung, ed. R. L. Benson und J. Fried (Stuttgart 1997).

H. Karge, „Die Kunst ist nicht das Maass der Geschichte: Karl Schnaases Einfluß auf Jacob Burckhardt", *Archiv für Kulturgeschichte* LXXLIII (1996), 393–431.

D. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image* (Princeton 1986).

M. Kemp: „In the Light of Dante. Meditations On Natural and Divine Light in Piero della Francesca, Raphael and Michelangelo", in: *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner* (Mainz 1996), 160–177.

W. Kemp, *Christliche Kunst. Ihre Anfänge. Ihre Strukturen* (München 1994).

Th. von Kempen, *Das Buch von der Nachfolge Christi* (Stuttgart 1950).

M. Kerker, „Die Predigt in der letzten Zeit des Mittelalters mit besonderer Berücksichtigung auf das südwestliche Deutschland", *Theologische Quartalschrift* XLIII (1861), 373–410; XLIV (1862), 267–301.

W. Kermer, *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei* (Neunkirchen 1967).

G. Kerscher, *Kopfräume – Eine kleine Zeitreise durch virtuelle Räume* (Kiel 2000).

A. Kieslinger, *Die Steine von St. Stephan in Wien* (Wien 1925).

F. Kieslinger, „Die mittelalterlichen Altäre des Stephansdomes", *Kirchenkunst* IX (1937), 5–10.

P. M. King, „The Cadaver Tomb in England: Novel Manifestations of an Old Idea", *Church Monuments* V (1990).

Die Kirchen von Siena, ed. P. A. Riedl und M. Seidel, I, 1 (München 1985).

M. P. Kistner, *A Study of Anti-Catholic Bias Contained Within Jacob Burckhardt's The Civilization of the Renaissance in Italy* (MA University of North Texas 1996).

F. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900* (München [3]1995).

F. Kittler, *Grammophon Film Typewriter* (Berlin 1986).

F. Kittler, *Eine Kulturgeschihte der Kulturwissenschaften* (München 2000).

E. Kitzinger, „The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm", *Dumbarton Oaks Papers* VIII (1954), 83–150.

Chr. Kitzlinger und St. Gabelt, „Die ehemalige Westlettneranlage im Dom zu Mainz", in: *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur*, ed. H. Krohm (Ausstellungskatalog) (Berlin 1996), 205–243.

B. Kleinschmidt, *Die Basilika San Francesco in Assisi III: Dokumente und Akten zur Geschichte des Klosters und der Kirche* (Berlin 1928).

H. Koepf, *Die gotischen Planrisse der Ulmer Sammlungen* (Ulm 1977).

H. Koepf, *Die gotischen Planrisse der Wiener Sammlungen* (Wien, Graz, Köln 1969).

H. Koepf, „Neuentdeckte Bauwerke des Meisters Anton Pilgram", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XV (1953), 118–135.

H. Körner, *Grabmonumente des Mittelalters* (Darmstadt 1997).

H. Körner, „Praesente Cadavere. Das veristische Bildnis in der gotischen Grabplastik Italiens", in: *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, ed. H. Körner u. a. (Hildesheim 1990), 41–60.

J. L. Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art* (Chicago und London 1993).

R. Kohn, „Eine bisher unbekannte Grabinschrift des Niclas Gerhaert von Leyden († 1473)", *Wiener Geschichtsblätter* XLVIII (1993), 164–170.

J. Kollwitz, „Bild und Bildtheologie im Mittelalter", in: *Das Gottesbild im Abendland* (Witten und Berlin 1957), 109–138.

G. Kranz, „Gedichte über die Sixtinische Madonna", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XLIV (1981), 159–170.

M. Krieger, *Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert* (Wien 1995).

M. Krieger, „Die niederländische Grisaillemalerei des 15. Jahrhunderts. Bemerkungen zur neueren Literatur", *Kunstchronik* IL (1996), 575–588.

M. Krieger, „Zum Problem des Illusionismus im 14. und 15. Jahrhundert - ein Deutungsversuch", *Pantheon* LIV (1996), 4–18.

P. O. Kristeller, „Das moderne System der Künste", in: P. O. Kristeller, *Humanismus und Renaissance*, II (München o. J.), 164–206.

P. O. Kristeller, *Die Philosophie des Marsilio Ficino* (Frankfurt am Main 1972).

H. Krohm, „Das Südquerhaus des Straßburger Münsters - Architektur und Bildwerke", in: *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur*, ed. H. Krohm (Ausstellungskatalog) (Berlin 1996), 185–203.

R. Kroos, „Grabbräuche - Grabbilder", in: *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, ed. K. Schmid und J. Wollasch (München 1984), 285–353.

Chr. Kruse, „Fleisch werden - Fleisch malen: Malerei als incarnazione", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LXIII (2000), 305–325.

P. Kurmann, *La façade de la cathédrale de Reims*, 2 Bde. (Lausanne 1987).

A. Laabs, „Das Retabel als Schaufenster zum göttlichen Heil. Ein Beitrag zur Stellung des Flügelretabels im sakralen Zeremoniell des Kirchenjahres", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* XXIV (1997), 71–86.

J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V, Roi de France* (Paris 1879).

Le comte de Laborde, *Les Ducs des Bourgogne. Etude sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV[e] siècle*, II (Paris 1849).

M. Ladwein, *Raffaels Sixtinische Madonna. Zeugnisse aus zwei Jahrhunderten deutschen Geisteslebens* (Stuttgart 1993).

B.G. Lane, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting* (New York 1984).

LCI siehe *Lexikon der christlichen Ikonographie*.

E. Lee, *Sixtus IV. and Men of Letters*, (Temi e Testi 26) (Rom 1978).

Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine, übersetzt von R. Benz (Heidelberg 1984).

J. Le Goff, *La Naissance du Purgatoire* (Paris 1981).

O. Lehmann-Brockhaus, *Die Kunst des X. Jahrhunderts im Lichte der Schriftquellen* (Straßburg 1935).

P. Leisching, „Werkstreit zu St. Stephan in Wien in den Jahren 1511–1513", in: *Arbeitsleben und Rechtsordnung. Festschrift Gerhard Schnorr zum 65. Geburtstag* (Wien 1988), 805–820.

M. Levi d'Ancona, *Miniatura e Miniatori a Firenze dal XIV al XVI Secolo* (Florenz 1962).

S. Lewis, *The Art of Matthew Paris in the Cronica Majora* (Berkley 1987).

Lexikon der christlichen Ikonographie, ed E. Kirschbaum, 8 Bde. (Rom u. a. 1968–1976).

Lexikon des Mittelalters, 9 Bde. (München und Zürich 1980–1998).

M. J. Liebmann, *Die deutsche Plastik 1350–1550* (Gütersloh 1984).

A. Lipinsky, „La crux gemmata e il culto della Santa Croce [...]", *Felix Ravenna* LXXX/LXXXI (1960), 5-62.

C. T. Little, „Monumental Gothic Sculpture from Amiens in American Collections", in: *Pierre, Lumière, couleur. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Age en l'honneur d'Anne Prache*, ed. F. Joubert und D. Sandron (Paris 1999), 243-253.

N. Llewellyn, *The Art of Death* (London 1991).

W. Loose, *Die Chorgestühle des Mittelalters* (Heidelberg 1931).

W. Lotz, „Raffaels Sixtinische Madonna im Urteil der Kunstgeschichte", *Jahrbuch der Max Planck-Gesellschaft* (1963), 117-128.

E. Lourie, „Jewish Participation in Royal Funerary Rites: An Early Use of the Representatio in Aragon", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XLV (1982), 192-194.

N. Luhmann, „Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien", in: N. Luhman, *Soziologische Aufklärung* 2 (Opladen 1975), 179-192.

N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (Frankfurt am Main 1995).

N. Luhmann, *Politische Theorie im Wohlfahrtsstaat* (München 1981).

N. Luhmann, „Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation", in: *Soziologische Systeme 3: Soziales System, Gesellschaft, Organisation* (Opladen 1981), 25-34, und in: *Kursbuch Medienkultur*, ed. C. Pias u. a. (Stuttgart 1999), 55-66.

G. Lutz, „Zu den französischen Voraussetzungen der Naumburger Werkstatt", in: *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur*, ed. H. Krohm (Ausstellungskatalog) (Berlin 1996), 431-458.

La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del cinquecento, ed. P. Ceschi Lavagetto (Piacenza 1985).

H. B. J. Maginnis, *Painting in the Age of Giotto* (University Park 1997).

H. B. J. Maginnis, „The Passion Cycle in the Lower Church of San Francesco, Assisi: The Technical Evidence", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXXIX (1976) 193-208.

H. B. J. Maginnis, *Pietro Lorenzetti and the Assisi Passion Cycle* (Ph. D. Princeton 1974).

H. Magirius, *Der Dom zu Freiberg* (München und Regensburg 1993).

E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France* (Paris 1908, Paris 1969).

J. D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, 53 Bde. (Florenz 1759, Paris 1901, Graz 1961).

R. Margreitner, „Realität und Medialität. Zur Philosophie des Medial Turn", *Medien Journal* XXIII (1999), 9-18.

Masaccio's Trinity, ed. R. Goffen (Cambridge 1998).

Materielle Kultur und religiöse Stiftung im Spätmittelalter. Internationales Round-Table-Gespräch Krems an der Donau (1988) (Wien 1990).

Th. F. Matthews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art* (Princeton 1993, ^{2}1995).

L. Mayer, „Die heilbringende Schau in Sitte und Kult", in: *Heilige Überlieferung. Festschrift für Ildesfons Herwegen* (Münster 1938).

M. McLaughlin, *Consorting with Saints. Prayer for the Deads in Early Medieval France* (Ithaca und London 1994).

M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man* (New York 1964) [Deutsch: *Die magischen Kanäle. Understanding Media* (Dresden 1995)].

C. Meckseper, „Über die Fünfeckkonstruktion bei Villard de Honnecourt und im späteren Mittelalter", *Architectura* VIII (1983), 31–40.

Meditations on the Life of Christ, ed. I. Ragusa und R. B. Green (Princeton 1961).

G. G. Meersseman, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel medioevo*, 3 Bde. (Rom 1977).

J. Meier-Graefe, „Whistlers ‚L'art pour l'art'", in: J. Meier-Graefe, *Grundstoff der Bilder* (München 1959), 215–219.

M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke* (New York 1967).

Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur, ed. H. Krohm (Ausstellungskatalog) (Berlin 1996).

Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert liturgischen Gedenkens im Mittelalter, ed. K. Schmidt and J. Wollasch (München 1984).

L. Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory* (Ann Arbor, Mich. 1982).

M. Menzel, „Predigt und Predigtorganisation im Mittelalter", *Historisches Jahrbuch* (Görres-Gesellschaft) CXI (1991), 337–384.

G. G. Meersseman, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel medioevo*, 3 Bde. (Rom 1977).

U. Middeldorf, „Un rame inciso del Quattrocento", in: U. Middeldorf, *Raccolta di Scritti that is Collected Writings*, II (Florenz 1980), 275–285.

A. J. Minnis, *Medieval Theory of Autorship: Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages* (Aldershot 1988).

Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum S. Pii V. Pontificis Maximi jussu editum Clementis VIII. et Urbani VIII. auctoritate recognitum (Regensburg u. a. 1868).

Monuments Funéraires XIIe–XVIIIe siècle. Collection du Musée d'Arras (Arras 1993).

J. Moorman, *A History of the Franciscan Order. From its Origins to the Year 1517* (Oxford 1968).

C. Morris, *The Discovery of the Individual, 1050–1200* (London 1972).

H. Mühlmann, „Über den humanistischen Sinn einiger Kerngedanken der Kunsttheorie seit Alberti", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXXIII (1970), 127–142.

Th. Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain 1400 to 1500*. The Pelican History of Art (Harmondsworth 1966).

J. Mukařovský, „Die Persönlichkeit in der Kunst", in: J. Mukařovský, *Studien zur strukturalen Ästhetik und Poetik* (München 1974), 66–83, und gekürzt in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, ed. F. Jannidis u. a. (Stuttgart 2000), 62–79.

H. Munscheck, *Die Concordantiae Caritatis des Ulrich von Lilienfeld* (Frankfurt am Main u. a. 2000).

J. M. Neale und B. Webb, *The Symbolism of Churches and Church Ornaments* (Leeds 1843, Reprint London 1973).

S. Nessi, *La Basilica di S. Francesco in Assisi e la sua documentazione storica* (Assisi 1982).

K. Nier, *Die mitteldeutsche Skulptur der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts* (Weinheim 1995).

A. Nova, „Hangings, Curtains, and Shutters of Sixteenth-Century Lombard Altarpieces", in: *Italian Altarpieces 1250–1550. Function and Design*, ed. E. Borsook und F. Superbi Gioffredi (Oxford 1994), 177–199.

N. Nußbaum und S. Lepsky, *Das gotische Gewölbe. Eine Geschichte seiner Form und Konstruktion* (Darmstadt 1999).

O. Nußbaum, *Die Aufbewahrung der Eucharistie* (Bonn 1979).

T. Nyberg, „Birgitta von Schweden - die aktive Gottesschau", in: *Frauenmystik im Mittelalter*, ed. P. Dinzelbacher und D. R. Bauer (Ostfildern 1985), 275–289.

L. Nys. *La pierre de Tournai. Son exploitation et son usage aux XIIIème, XIVème et XVème siècles* (Tournai und Löwen 1993).

W. Oakeshott, *The Mosaics of Rome* (London 1967).

A. Ødegaard und St. Sinding-Larsen, „Osservazioni sul mosaico dell'apside maggiore di San Marco", in: *Storia dell'arte marciana: i mosaici*, ed. R. Polacco (Venedig 1997), 56–73.

R. Oertel, *Die Frühzeit der italienischen Malerei* (Stuttgart u. a. 1966).

St. Oettermann, *The Panorama. History of a Mass Medium* (New York 1998).

K. Oettinger, *Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan* (Wien 1951).

J. Ogesser, *Beschreibung der Metropolitankirche zu Sanct. Stephan in Wien* (Wien 1779).

M. Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art* (University Park 1992).

Orderici Vitalis historiae ecclesiae libri 13, ed. A. Le Prevost, 5 Bände (Paris 1838–55).

I. Origo, *The Merchant of Prato* (London 1963).

H. van Os, „Arte e liturgia nel medio evo", *Kunstchronik* LI (1998), 265–271.

H. van Os, *Sienese Altarpieces 1215–1460*, 2 Bde. (Groningen 1984, 1990).

W. Paatz, „Das Aufkommen des Astwerkbaldachins in der deutschen spätgotischen Skulptur und Erhard Reuwichs Titelholzschnitt in Breidenbachs Peregrinationes in Terram Sanctam", in: *Bibliotheca Docet. Festschrift für Carl Wehmer* (Amsterdam 1963), 355–367.

O. Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften* (München 1986).

O. Pächt, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei* (München 1989).

W. Paeseler, „Giottos Navicella und ihr spätantikes Vorbild", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* V (1941), 49–162.

E. Panofsky, „Der Begriff des Kunstwollens", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XIV (1920), 321–339, und in E. Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (Berlin 1985), 29–43.

E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character* I (Cambridge, Mass. 1953).

E. Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts* (Den Haag 1954).

E. Panofsky, *Idea* (Berlin 1924).

E. Panofsky, „Imago Pietatis", in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag* (Leipzig 1927), 261–290.

E. Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers* (München 1977).

E. Panofsky, *Tomb Sculpture. Four Lectures on its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* (New York 1964, Rpt. New York 1992).

L. Partridge, *The Renaissance in Rome 1400–1600* (London 1996).

L. Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters,* II (Freiburg 1928).

Patrologiae cursus completus, Series Latina, ed. J. P. Migne, 221 Bde. und 5 Suppl.-Bde. (Paris 1844–1890).

H. Patze und J. Dolle, *Urkundenbuch des Hochstifts Naumburg Teil 2 (1207–1304).* Quellen und Forschungen zur Geschichte Sachsen-Anhalts 2 (Köln u. a. 2000).

F. S. Paxton, *Christianizing Death, The Creation of a Ritual Process in Early Medieval Europe* (Ithaca und London 1990).

R. Perger, „Neues über Pilgram", *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XLVI (1992), 1–3.

A. Peschlow-Kondermann, *Rekonstruktion des Westlettners und der Ostchoranlage des 13. Jahrhunderts im Mainzer Dom* (Wiesbaden 1972).

H. Pfeiffer, *Zur Ikonographie von Raffaels Disputa* (Rom 1975).

H. Pfeiffer, „Raffael und die Theologie", in: *Raffael in seiner Zeit,* ed. V. Hoffmann (Nürnberg 1987), 99–117.

K. L. Pfeiffer, „The Materiality of Communication", in: *Materialities of Communication,* ed. H. U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer (Stanford 1994), 1–12.

K. L. Pfeiffer, *Das Mediale und das Imaginäre* (Frankfurt am Main 1999).

U. Pfisterer, „Künsterlische potestas audiendi und licentia im Quattrocento. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXI (1996), 107–148.

U. Pfisterer, „Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* XXVI (1999), 61–91.

C. B. Piazza, *Opere pie di Roma* (Rom 1679).

W. Pinder und W. Hege, *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke* (Berlin 1925).

PL siehe *Patrologiae cursus completus*

Platonismus in der Philosophie des Mittelalters, ed. W. Beierwaltes (Darmstadt 1969).

G. Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 17. Jahrhundert* (Köln 1986).

J. Poeschke, *Die Kirche S. Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien* (München 1985).

M. F. Poiret, *Le monastère de Brou. Le chef-d'œuvre d'une fille d'empereur* (Paris 1994).

V. Polidoro, *Le religiose memorie. Nelle quali si tratta della Chiesa del glorioso S. Antonio Concessore da Padova* (Venedig 1590).

J. Pope-Hennessy, *Raphael* (London und New York 1970).

P. Poscharsky, *Die Kanzel. Erscheinungsform im Protestantismus bis zum Ende des Barocks* (Gütersloh 1963).

M. Pradelier-Schlumberger, *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique (XIIIème–XIVème siècles)* (Toulouse 1998).

A. Prater, „Jenseits und diesseits des Vorhangs. Bemerkungen zu Raffaels Sixtinischer Madonna als religiöses Kunstwerk", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* XL (1991), 117–136.

Prediche inedite del B. Giordano da Rivalto dell'ordine de' predicatori, ed. E. Narducci (Bologna 1867).

R. Preimesberger, „Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LIV (1991), 459–489.

R. Preimesberger, „Ein Prüfstein der Malerei bei Jan van Eyck?" in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, ed. M. Winner (Weinheim 1992), 85–100.

R. Preimesberger, „Propriis sic effingebam coloribus ...", in: *The Holy Face and the Paradox of Representation*, ed. H. L. Kessler (Bologna 1998), 279–300.

F. Prochnow, *Das Spolienrecht und die Testierfähigkeit der Geistlichen im Abendland bis zum 13. Jahrhundert* (Berlin 1919).

R. Prohanka, *Wien im Mittelalter* (Geschichte Wiens II) (Wien 1998).

M. Putscher, *Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung* (Tübingen 1955).

R. J. Rabinowitz „Reader-Response Theory and Ciriticism", in: *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, ed. M. Groden und M. Kreiswirth (Baltimore 1994), 606–609.

Raffaello, Gli Scritti, ed. E. Camesasca (Mailand 1994).

Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X, ed. G. Cornini (Mailand 1993).

G. Reale, *Raffaello. La „Disputa"* (Mailand 1998).

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, ed. O. Schmitt, I–IX (Stuttgart und München 1937–1987).

R. Recht, *L'Alsace Gothique de 1300 à 1365* (Colmar 1974).

R. Recht, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460–1525)* (Straßburg 1987).

D. Redig de Campos, *The 'Stanze' of Raphael* (Rom 1963).

W. Reinhard, *Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart* (München 1999).

A. Reinle, *Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter* (Darmstadt 1988).

C. Richter Sherman, *The Portraits of Charles V of France* (New York 1969).

S. Ringbom, „Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety", *Gazette des Beaux-Arts*, Ser. 6, Vol. LXXIII (1969), 159–170.

G. Rocchi, „La più antica pittura nella Basilica di S. Francesco ad Assisi", *Revue d'art canadienne - Canadian Art Review* XII (1985), 169-173.

B. Roeck, „Der Kopf auf dem Tausender ist kein Fehldruck", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (16. November 1999, Nr. 267), 52.

M. Rohlmann, „Dominus mihi adiutor - Zu Raffaels Ausmalung der Stanza d'Eliodoro unter den Päpsten Julius II. und Leo X.", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LIX (1996), 1-28.

M. Rohlmann, „Raffaels Sixtinische Madonna", *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* XXX (1995), 221-248.

F. Ronig, „Was der Liber Ordinarius des Trierer Domes über die Einbeziehung der Kunstwerke in die Liturgie aussagt", in: *Heiliger Raum, Architektur, Kunst und Liturgie in mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen*, ed. F. Kohlschein und P. Wünsche (Münster 1998), 100-116.

E. Roth, *Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters* (Berlin 1967).

A. Rosenauer, *Donatello* (Mailand 1993).

H. Rott, „Oberrheinische Meister des 15./16. Jahrhunderts. Namen und Werke", *Oberrheinische Kunst* III (1928), 55-86.

I. D. Rowland, „The intellectual Background of the School of Athens: Tracking Divine Wisdom in the Rome of Julius II", in: *Raphael's "School of Athens"*, ed. M. Hall (Cambridge 1997), 131-170.

M. Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture* (Cambridge, Mass. 1991).

P. Rubin, „Commission and Design in Central Italian Altarpieces c. 1450-1550", in: *Italian Altarpieces 1250-1550. Function and Design*, ed E. Borsook und F. Superbi Gioffredi (Oxford 1994), 201-229.

G. Ruf, *Das Grab des heiligen Franziskus* (Freiburg im Breisgau 1981).

R. Sachsse, „Von der Mediokrität der Medien oder: Wieviel Megabyte machen ein Kunstwerk", in: *Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern*, ed. H. Belting und S. Gohr (Ostfildern 1996), 99-115.

W. H. St. John Hope, „On the Funeral Effigies of the Kings and Queens of England, with special reference to those in the Abbey Church of Westminster", in: *Archeologia* LX (1907), 517-565.

F. de Saint-Palais D'Aussac, *Le droit de dépouille (Jus Spolii)* (Paris 1930).

A. Saliger, „Zur Frage der künstlerischen Autorschaft der Kanzel im Stephansdom in Wien", *Wiener Geschichtsblätter* XLVII (1992), 181-197.

S. Sandström, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting During the Renaissance* (Uppsala 1963).

A. Sartori, „Documenti riguardanti Donatello e il suo altare di Padova", *Il Santo* I (1961), 37-99.

Chr. Sauer, *Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild 1100-1350* (Göttingen 1993).

J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung* (Freiburg 1924).

W. Sauerländer, „From Stylus to Style: Reflections on the Fate of a Notion", *Art History* VI (1983), 253-270.

W. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270* (München 1970).

W. Sauerländer, „Integrated Fragments and the Unintegrated Whole: Scattered Examples from Reims, Strasbourg, Chartres, and Naumburg", in: *Artistic Integration in Gothic Buildings*, ed. V. Chieffo Raguin, K. Brush und P. Draper (Toronto u. a. 1995), 153-166.

L. E. Saurma-Jeltsch, „Der Zackenstil als ornatus difficilis", *Aachener Kunstblätter* LX (1994) 257-266.

G. Savonarola, *Se tu non hai carità, tu non sei vero cristiano. Tre prediche*, ed. P. Viti (Florenz 1998).

G. Savonarola, *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, ed. P. Ghigheri (Rom 1971).

J. Sawday, „Grabmode: Das Grabmal von Katharina von Medici und Heinrich II.", in: *Geschlechterperspektiven. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, ed. H. Wunder und G. Engel (Königstein/Taunus 1998), 425-439.

E. Schaffer, *Raffaels Sixtinische Madonna als Erlebnis der Nachwelt* (Leipzig 1927).

W. Schenkluhn, *San Francesco in Assisi: ecclesia specialis* (Darmstadt 1991).

U. Schlegel, „Zum Bildprogramm der Arena Kapelle", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XX (1957), 125-146.

C. Schleif, *Donatio et Memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg* (München 1990).

W. Schlesinger, *Kirchengeschichte Sachsens im Mittelalter*, II (Köln und Graz 1962).

W. Schlink, „Le ‚rôle' de l'historien de l'art", in: *Relire Burckhardt*, ed. M. Waschek (Paris 1997), 23-53.

W. Schlink, „War Villard de Honnecourt Analphabet?", in: *Pierre, lumière, couleur. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Age en l'honneur d'Anne Prache*, ed. F. Joubert und D. Sandron (Paris 1999), 213-221.

I. Schlosser, *Die Kanzel und der Orgelfuß zu St. Stephan in Wien* (Wien 1925).

J. von Schlosser, *Denkwürdigkeiten des Florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti* (Berlin 1920).

H. Schlunk und Th. Hauschild, *Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit.* Hispania Antiqua (Mainz 1978).

G. Schmidt, „Die gotischen ‚gisants' und ihr Umfeld. Zum Wirklichkeitsbezug spätmittelalterlichen Grabmäler", in: G. Schmidt, *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, 2 Bände (Wien 1992), 28-45 und Abb. 21-28.

G. Schmidt, „Chaucer in Italy: Some Remarks on the ‚Chaucer Frontipiece' in Ms. 61, Corpus Christi College, Cambridge", in: *New Offerings, Ancient Treasures. Studies in Medieval Art for George Henderson*, ed. P. Binski und W. Noel (Gloucester 2001), 478-491.

V. M. Schmidt, „Die Funktionen der Tafelbilder mit der thronender Madonna in der Malerei des Duecento", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* LV (1996), 44-82.

C. Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* (München 1922).

Ph. Schmitt, *Die Kirche des heiligen Paulinus bei Trier* (Trier 1853).

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, „Marginalien zu Nikolaus Gerhaert von Leyden", in: *Festschrift Karl Oettinger*, ed. H. Sedlmayr u. a. (Erlangen 1967), 209–241.

R. Schnellbach, „Ein unbekanntes Frühwerk des Anton Pilgram", *Wallraf-Richartz Jahrbuch* N. F. I, 1930, 203–221.

B. Schock-Werner, *Das Straßburger Münster im 15. Jahrhundert* (Köln 1983).

R. J. Schoeck, „The Fifth Lateran Council: Its Partial Successes and Its Larger Failures", in: *Reform and Authority in the Medieval and Reformation Church*, ed. G. F. Lytle (Washington 1981), 99–126.

W. Schöne, *Raphael* (Berlin und Darmstadt 1958).

A. Schommers, „Das Grabmal des Trierer Erzbischofs Jakob von Sierck († 1456). Deutungs- und Rekonstruktionsversuch von Inschrift und Grabaufbau", *Trierer Zeitschrift* LIII (1990), 311–333.

A. Schott, *Das Meßbuch der heiligen Kirche* (Freiburg im Breisgau 1936).

K. Schreiner, „Laienfrömmigkeit – Frömmigkeit des Volkes", in: *Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter*, ed. K. Schreiner (München 1992), 1–78.

L. Schreiner, *Die frühgotische Plastik Südwestfrankreichs. Studien zum Style Plantagenet zwischen 1170 und 1240 mit besonderer Berücksichtigung der Schlußsteinzyklen* (Köln und Graz 1963).

E. Schubert, „Bemerkungen zu Studien zur frühgotischen Architektur und Skulptur des Naumburger Doms", *Kunstchronik* LII (1999), 577–587.

E. Schubert, „Memorialdenkmäler für Fundatoren in drei Naumburger Kirchen des Hochmittelalters", *Frühmittelalterliche Studien* XXV (1991), 189–225.

E. Schubert, *Der Naumburger Dom* (Halle an der Saale 1997).

E. Schubert, *Der Westchor des Naumburger Doms, Ein Beitrag zur Datierung und zum Verständnis der Standbilder* (Berlin 1964, [2]1965) (Abhandlungen der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst 1964, Nr. 1).

E. Schubert, „Zur Naumburg-Forschung der letzten Jahrzehnte", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXV (1982), 121–138.

E. Schubert und J. Görlitz, *Die Inschriften des Naumburger Doms und der Domfreiheit*. Die deutschen Inschriften VI, Berliner Reihe I (Berlin und Stuttgart 1959).

E. Schulin, „Kulturgeschichte und die Lehre von den Potenzen", in: *Nachdenken über Geschichte. Beiträge aus der Ökumene der Historiker. In memoriam Karl Dietrich Erdmann*, ed. H. Bookman und K. Jürgensen (Neumünster 1991), 145–156, und in: *Umgang mit Jacob Burckhardt*, ed. H. R. Guggisberg (München und Basel 1994), 87–100.

A. M. Schulz, *Giambattista and Lorenzo Bregno* (Cambridge 1991).

I. Schulze, *Der Westlettner des Naumburger Doms* (Kunststück) (Frankfurt am Main 1995).

R. und W. Schumacher, „Raffael, der Altar der Disputa und die Messe von Bolsena", in: *Historia picturam refert: Miscellanea in onore di Padre Alejandro Recio Veganzones O. F. M.* (Vatikanstadt 1994), 553–573.

R. Schumacher-Wolfgarten, „Raffaels Madonna di Foligno und ihr Stifter: Zu Ikonographie und Auftrag", *Das Münster* XLIX (1996), 15–23.

M. V. Schwarz, „Giottos Navicella zwischen ‚Renovatio' und ‚Trecento': ein geneaologischer Versuch", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XLVIII (1995), 129–163.

M. V. Schwarz, *Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des Weichen Stils*, 2 Bde. (Worms 1986).

M. V. Schwarz, „Liturgie und Illusion. Die Gegenwart der Toten sichtbar gemacht (Naumburg, Worms, Pisa)", in: *Grabmäler. Tendenzen der Forschung*, ed. W. Maier u. a. (Berlin 2000), 147–177.

M. V. Schwarz, „Zerstört und wiederhergestellt. Die Ausmalung der Unterkirche von S. Francesco in Assisi", *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* XXXVII (1993), 1–28.

M. V. Schwarz und P. Theis, „Giotto's Father: Old Stories and New Documents", *The Burlington Magazine* CXLI (1999), 676–677.

Scritti d'arte del Cinquecento III: Pittura e Scultura, ed. P. Barochi (Turin 1978).

Scultura dipinta. Maestri di Legname e pittori a Siena 1250–1450, ed. A. Bagnoli und R. Bartalini (Ausstellungskatalog Siena) (Florenz 1987).

A. Seeliger-Zeiss, *Lorenz Lechler von Heidelberg und sein Umkreis. Studien zur Geschichte der spätgotischen Zierarchitektur und Skulptur in der Kurpfalz und in Schwaben* (Heidelberg 1967), 38–49.

Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog Bonn) (Basel und Frankfurt am Main 1993).

I. Severin, *Baumeister und Architekten. Studien zur Darstellung eines Berufsstandes* (Berlin 1992).

J. Shearman, *Only Connect ... Art and the Spectator in the Italian Renaissance* (Princeton 1992).

J. Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Capel* (London 1972).

J. Shearman, „Raphael's Clouds, and Correggio's", in: *Studi su Raffaello*, ed. M. Sambucco Hamoud und M. L. Strocchi (Urbino 1987), 657–668.

J. Shearman „Raphael's Unexecuted Projects for the Stanze", in: *Walter Friedländer zum 90. Geburtstag* (Berlin 1965), 158–180.

J. Shearman, „The Vatican Stanze. Functions and Decoration", *Proceedings of the British Academy* LVII (1972), 3–58.

B. A. Sigel, *Der Vorhang der Sixtinischen Madonna* (Zürich 1977).

G. Signorelli, *Il Cardinale Egidio da Viterbo. Augustiniano, umanista e riformatore (1469–1532)* (Florenz 1929).

L. Sinanoglou, „The Christ Child as Sacrifice: A Medieval Tradition and the Corpus Christi Plays", *Speculum* XLVIII (1973), 491–509.

Ch. L. Singer, *The Renaissance in Rome* (Bloomington 1985).

St. Skalweit, *Der Beginn der Neuzeit. Epochengrenze und Epochenbegriff* (Darmstadt 1982).

M. Smets, *Wien im Zeitalter der Reformation* (Preßburg 1875/Wien 1969).

G. J. C. Snoek, *Medieval Piety from Relics to the Eucharist* (Leiden 1995).

C. P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution* (Cambridge, Mass. 1959).

Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, ed. G. U. Großmann (Ausstellungskatalog) (Nürnberg 2000).

K. Stamm, *Dekoration in mittelalterlichen Freskenzyklen der Zeit um 1300 bis in die Mitte des Quattrocento*, Phil. Diss. (Bonn 1974).

W. Stechow, *Northern Renaissance Art 1400–1600. Sources and Documents* (Englewood Cliffs, N.Y. 1966).

A. S. Steinmetz, *Das Altarretabel in der altniederländischen Malerei. Untersuchungen eines sakralen Requisits vom frühen 15. bis zum späten 16. Jahrhundert* (Weimar 1995).

Ch. Sterling, *La peinture médiévale à Paris*, I (Paris 1987).

Stil. Geschichte und Funktion eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, ed. H. U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer (Frankfurt am Main 1986).

V. I. Stoichita, *L'instauration du tableau* (Paris 1993) [Deutsch: *Das selbstbwußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei* (München 1998)].

V. I. Stoichita, „Nomi in cornice", in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, ed. M. Winner (Weinheim 1992), 293–315.

Ph. Strauch, *Margarethe Ebner und Heinrich von Nördlingen* (Freiburg im Breisgau und Tübingen 1882).

J. H. Stubblebine, *Guido da Siena* (Princeton 1964).

I. B. Supino, *La basilica di San Francesco d'Assisi. Illustrazione storico-artistica* (Bologna 1924).

H. Sussmann, *The Aesthetic Contract. Statutes of Art and Intellectual Work in Modernity* (Stanford 1997).

U. Tamussino, *Margarete von Österreich. Diplomatin der Renaissance* (Graz, Wien und Köln 1995).

M. Teasdale Smith, „The Use of Grisaille as a Lenten Observance", *Marsyas. Studies in the History of Art* VIII (1957–59), 43–54.

Tesori d'Arte dei Musei Diocesani, ed. P. Amato (Ausstellungskatalog) (Rom 1986).

Tesori delle biblioteche d'Italia: Emilia e Romagna, ed. D. Fava (Mailand 1932).

P. Theis, *S. Francesco in Assisi. Eine Palastkirche des Papstes zwischen Rom und Avignon* (Phil. Diss. Wien 2001, ungedruckt).

Theologische Realenzyklopädie, ed. G. Krause, 32 Bde. (Berlin und New York 1977–2000).

A. Thomas, *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany* (Cambridge 1995).

H. G. Thümmel, *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre. Texte und Untersuchungen zur Zeit vor dem Bilderstreit* (Berlin 1992).

H. Tietze, *Die Denkmale der Gerichtsbezirke Eggenburg und Geras*. Österreichische Kunsttopographie V (Wien 1911).

H. Tietze, *Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien*. Österreichische Kunsttopographie XXIII (Baden bei Wien 1931).

Ch. de Tolnay, „Postilla sulle origini della natura morta moderna", *Rivista d'Arte* XXXVI (1961/62), 3–10.

J. Traeger, „Disputa del Sacramento: zum Titel von Raffaels Wandbild im Vatikan", in: *Gedenkschrift für Richard Harpath*, ed. W. Liebenwein und A. Tempestini (München 1998), 469–476.

J. Traeger, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels* (München 1997).

G. Trenta, *La Tomba di Arrigo VII* (Pisa 1893).

H. Trevor-Roper, „Jacob Burckhardt. Lecture on a Master Mind", *Proceedings of the British Academy* LXX (1984), 359–37.

J. Tripps, „Restauratio Imperii. Tino da Camaino und das Grabmal Heinrichs VII. in Pisa", in: *Grabmäler der Luxemburger. Image und Memoria eines Kaiserhauses*, ed. M. V. Schwarz (Luxemburg 1997), 51–78.

G. Troescher, *Conrat Meit von Worms. Ein rheinischer Bildhauer der Renaissance* (Freiburg im Breisgau 1927.)

B. W. Tuchmann, *A Distant Mirror. The Calamitous 14th Century* (New York 1978).

V. Turner, *The Ritual Process* (Chicago 1969) [Deutsch: *Das Ritual* (Frankfurt a. M. 1989)].

V. Turner und E. L. B. Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives* (New York 1995).

W. Ullrich, *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone* (Berlin 1998).

K. Untermoser, „Das Fastentuch", *Heiliger Dienst* LII (1998), 101–107.

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. R. Bettarini und P. Barocchi, IV (Florenz 1976).

A. Vauchez, *The Laity in the Middle Ages* (Notre Dame und London 1993).

La Vie de Nostre Benoit Sauveur Ihesuscrist & La Sainte Vie de Nostre Dame, ed. M. Meiss und E. H. Beatson (New York 1977).

„Vita B. Margaritae virginis de Civitate Castelli", in *Analecta Bollandiana* XIX (1990), 21–36.

W. Vöge, *Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien* (Berlin 1958).

W. Vöge, „Die Deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts", *Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin. Sitzungsberichte* V (1905), 29–32.

W. Vöge, *Niclas Hagnower. Der Meister des Isenheimer Hochaltars und seine Frühwerke* (Freiburg im Breisgau 1931).

C. Volpe, *Pietro Lorenzetti* (Mailand 1989).

M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance* (Leipzig 1938).

W. Waetzold, *Italienische Kunstwerke in Meisterbeschreibungen* (Leipzig 1942).

E. T. De Wald, *Pietro Lorenzetti* (Cambridge, Mass. 1930).

S. Waldmann, *Die lebensgroße Wachsfigur: eine Studie zu Funktion und Bedeutung der keroplastischen Porträtfigur vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert* (München 1990).

E. Walser, *Gesammelte Schriften zur Geistesgeschichte der Renaissance* (Basel 1932).

A. Walther, *Die Sixtinische Madonna* (Leipzig 1994).

A. Warburg, „Italienische Kunst und internazionale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara", in: A. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, ed. D. Wuttke (Baden-Baden 1979), 173–198.

M. Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers* (Köln [2]1996).

M. Warnke, „Jacob Burckhardt und Karl Marx", in: *Umgang mit Jacob Burckhardt*, 135–158.

H. J. Weber, *Die Lehre von der Auferstehung der Toten in den Scholastischen Haupttraktaten von Alexander von Hales zu Duns Skotus* (Freiburg im Breisgau 1973).

K. H. Weber, „Die Sixtinische Madonna", *Maltechnik* XC (1984), Heft 4, 9–28.

E. Wellens, „Saint Bernard mystique et docteur de la mystique", in: *S. Bernard. Pubblicazione commemorativa nell'VII centenario della sua morte* (Mailand 1954), 66–91.

B. Welzel, *Abendmahlsaltäre vor der Reformation* (Berlin 1991).

K. Wessel, „War der Naumburger Meister Waldenser?", *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Greifswald. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* I (1951/52), 44–52.

I. Westerhoff-Sebald, *Der moralisierte Judas. Mittelalterliche Legende, Typologie, Allegorie im Bild* (Frankfurt am Main 1996).

U. Westfehling, *Die Messe Gregors des Großen. Vision – Kunst – Realität* (Köln 1982).

R. S. Wieck, *The Book of Hours in Medieval Art and Life* (London 1988).

J. Wiener, *Die Bauskulptur von San Francesco in Assisi* (Werl 1991).

J. Wilcox, „The Beginnings of L'art pour l'art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XI (1952), 360–377.

D. Williman, *The Right of Spoil of the Popes of Avignon 1316–1415*. Transactions of the American Philosophical Society 78, VI (Philadelphia 1988).

C. Wilson, „The Medieval Monuments", in: *A History of Canterbury Cathedral*, ed. P. Collinson, N. Ramsay and M. Sparks (Oxford 1995), 450–510.

J. C. Wilson, *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages* (University Park 1998).

M. Winner, „Disputa und Schule von Athen", in: *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983* (Rom 1986), 29–45.

M. Winner, „Allusio auf die Reliquie der Veronika in Raffaels Eliodor", in: *The Holy Face and the Paradox of Representation*, ed. H. L. Kessler und G. Wolf (Florenz 1998), 301–317.

B. Wisch und D. C. Ahl, *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy* (Cambridge 2000).

R. Wissel, „Die älteste Ordnung des großen Hüttenbundes der Steinmetzen", *Zeitschrift für die Geschichte des Oberheins* N. F. LV (1942), 51–133.

L. Wittgenstein, „Philosophische Untersuchungen", in: *L. Wittgenstein Werkausgabe*, I (Frankfurt am Main 1984), 225–618.

R. und M. Wittkower, *Born under Saturn* (London 1963).

H. Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte* (Basel 1941).

H. Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance* (München 1899).

F. Wormald, „Some Popular Miniatures and Their Rich Relations", in: *Miscellanea pro arte* [Festschrift H. Schnitzler] (Düsseldorf 1965), 279–285, Tafeln CLV–CLVIII.

B. Wyss, *Der Wille zur Kunst* (Köln 1996).

G. Zaccaria, „Diario storico della Basilica e Sacro Convento di S. Francesco in Assisi (1220 - 1927)", *Miscellanea Francescana* LXIII (1963), 75–120, 290–361, 495–536; LXIV (1964), 165–210.

C. Zika, „Hosts, Processions, and Pilgrimages in Fifteenth-Century Germany", *Past and Present* LXVIII (1988), 25–64.

M. J. Zucker, „Raphael and the Beard of Julius II.", *The Art Bulletin* LIX (1977), 524–532.

Register

Z

Abbildungsnachweis

(die Abbildungen sind nach Hauptkapiteln geordnet)

Alinari, Florenz: 5/10, 5/12, 5/14, 5/19

Besitzer (Archiv, Bibliothek, Museum): 1/5, 1/8, 2/7, 3/1, 3/2, 3/3, 3/4, 3/5, 3/6, 3/7, 3/8, 3/9, 4/5, 4/6, 4/9, 4/14, 4/15, 4/16, 4/17, 4/18, 5/2, 5/3, 5/9, 5/16, 6/1, 6/6, 6/7, 6/8, 6/16, Schluß/1, Schluß/2, IV, V, VI, VIII, XII

C. Beyer, Weimar: 1/7, 6/14, 6/15

O. Böhm, Venedig: 1/10, 5/4

Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC), Montepellier: 3/10, 3/11

Domstift, Naumburg: I

Foto Marburg: 1/1, 1/12, 1/14, 4/11, 5/18, 6/3

Hirmer, München: 1/15, 4/10

Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD), Rom: 2/4

Lensini, Siena: 1/11, 2/6, 2/8, 2/9

Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Straßburg: 6/10, 6/13

Musei Vaticani, Rom: 5/13, 5/15

Museo Civico, Padua: 2/13

National Monuments Record, London: 5/1

Österreichische Nationalbibliothek, Wien: 4/4

K. Pani, Wien: 6/2, 6/5, 6/9, X, XI

Rheinisches Bildarchiv: 1/3, 4/2

Sacro Convento, Assisi: 1/13, 2/1, 2/3, 2/5, 2/10; 2/12, II, III

Scala, Florenz: IX

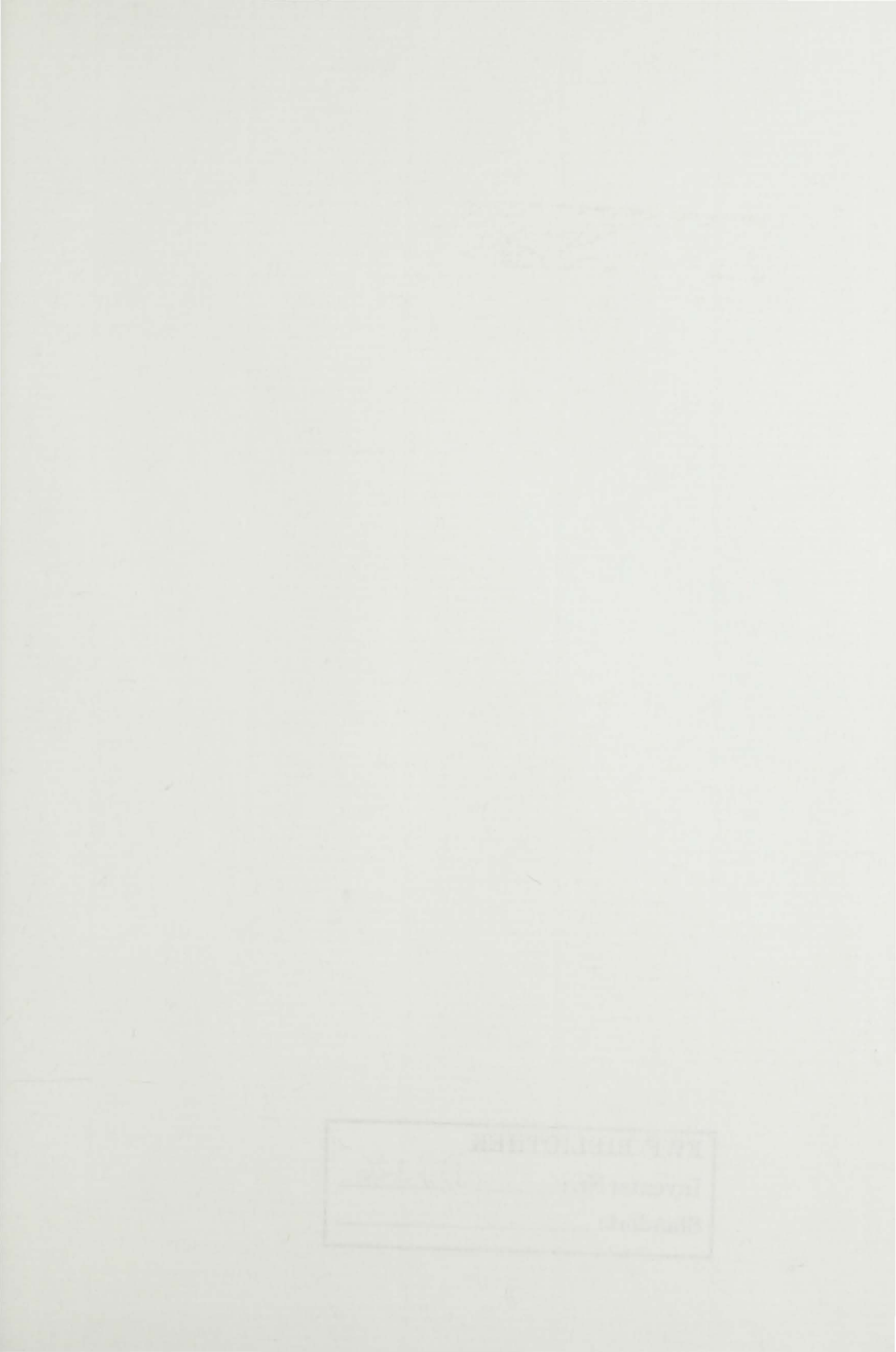
W. Schlink, Freiburg: 4/13

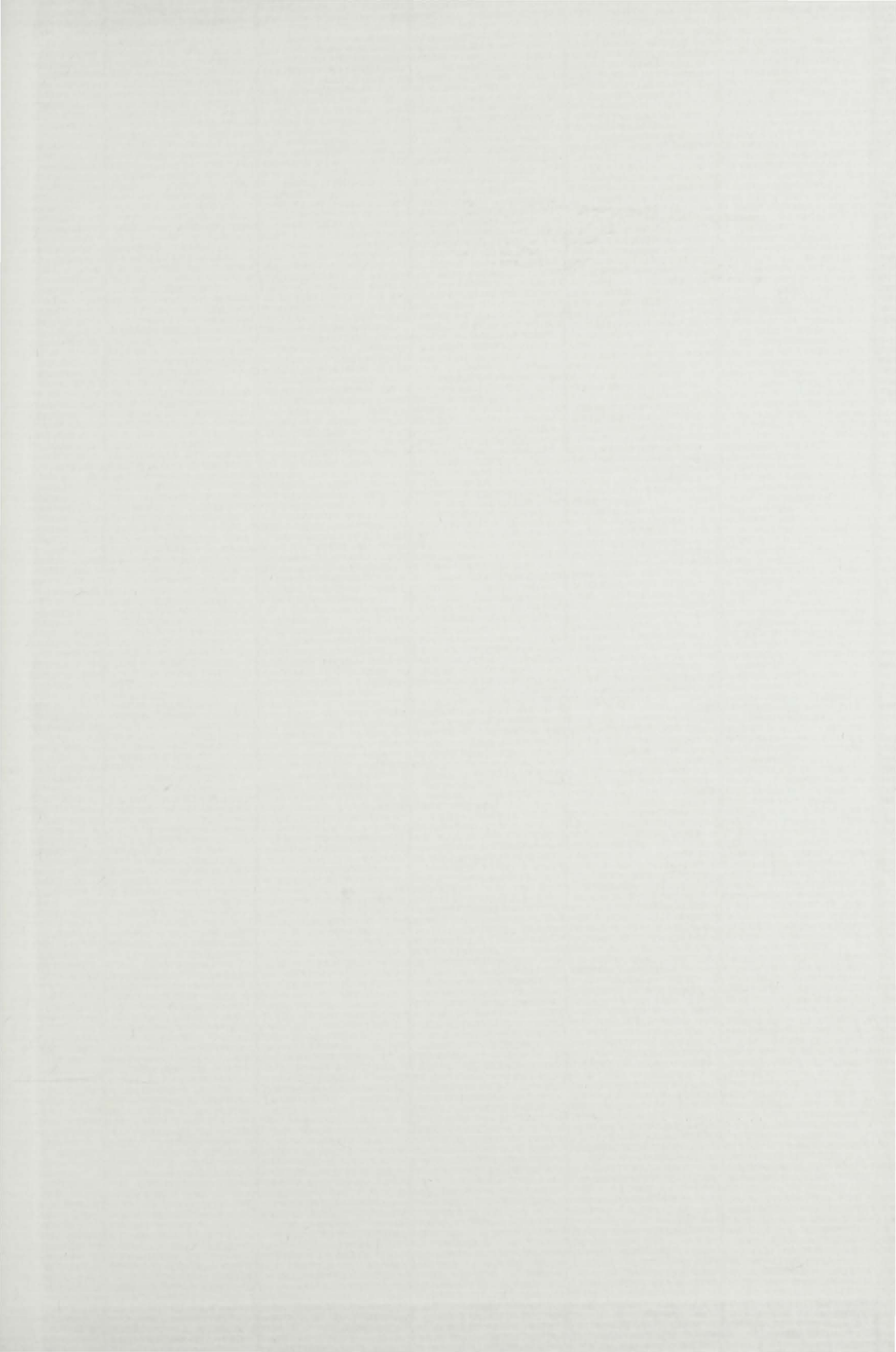
M. V. Schwarz, Wien: 4/7

A. Seepe, Trier: VII

Soprintendenza ai Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici, Arezzo: 5/11







Die Konzepte der Kunstgeschichte sind im 19. Jahrhundert entwickelt worden. Das erschwert den Dialog mit vielen Nachbardisziplinen. Das Konzept „Medium“, das dem ausgehenden 20. Jahrhundert angehört, soll dem abhelfen und das Argument der Kunstgeschichte mit dem gegenwärtigen Bewusstseinsstand mindestens in denjenigen Kulturwissenschaften verknüpfen, die sich mit Kommunikation befassen. Demnach stehen im Mittelpunkt des Buches die Fragen nach Gebrauch und Wirkung der Objekte. Eingeübt wird eine Betrachtungsweise von teils sehr hochrangigen Kunstwerken, die sowohl historisch fundiert als auch modernen Diskursen kompatibel ist.



9 783205 993247

ISBN 3-205-99324-1
http://www.boehlau.at